



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Posgrado en Estudios Latinoamericanos**

**Latinoamérica, entre el *boom* y Bolaño**  
**Análisis de *La región más transparente* y *Los detectives salvajes***

**Tesis que para optar por el grado de**

**Maestro en Estudios Latinoamericanos**

**Presenta**

**Lioman Alexander Lima Padrón**

**Tutora: Mtra. Valquiria Wey Fagnani**

Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.

Octubre de 2016



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.

# Índice

---

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I: La teoría. La biblioteca de Babel</b> .....	11
1.1Hacia la esencia de los sistemas .....	11
1.2 Los todos funcionales. Sistemas autorreferenciales .....	12
1.3 Los sistemas literarios.....	13
1.4 La literatura mundial.....	19
1.4.1 Latinoamérica y la literatura mundial.....	24
1.5 El autor cosmopolita.....	27
<b>Capítulo II: La narratología. En el principio, era la palabra</b> .....	29
2.1 La novela total.....	29
2.2 El espacio. La ciudad como lugar de enunciación .....	34
2.3 Todos los tiempos, el Tiempo .....	42
2.4 Polifonía. Voces y lenguaje.....	45
2.4.1 Los ecos de las voces.....	46
2.4.2 Los tipos de lenguaje .....	49
2.5 La región de las máscaras. Narradores y personajes.....	54
<b>Capítulo III: Resultados Latinoamérica, entre Fuentes y Bolaño</b> .....	61
3.1 América Latina, las herencias del siglo XX .....	61
3.2 Entre el boom y Bolaño, literatura latinoamericana.....	61
3.3 La construcción social de la realidad latinoamericana .....	68
3.4 De México a Latinoamérica. Cuestión de identidad.....	72
3.5 Entre la dependencia y la multiculturalidad.....	77
3.6 El pasado y la memoria latinoamericana .....	81
3.7 Las imágenes de Latinoamérica .....	86
3.8 La poética del fracaso .....	92
3.8.1 Fracaso de las revoluciones, crisis de horizontes.....	97
<b>Conclusiones</b> .....	101
<b>Bibliografía</b> .....	104

# Introducción

---

Cierta tarde del México de los setenta, Roberto Bolaño, Bruno Montané, Mario Santiago y Rubén Medina caminaban por la avenida Reforma. Se hacían llamar a sí mismos infrarrealistas. Todavía albergaban la ilusión de cambiar la poesía latinoamericana y desandaban las calles buscando experiencias vitales y las ilusiones perdidas que los fracasos revolucionarios de aquel entonces ya habían dejado en sus vidas.

En una esquina, cerca de la Zona Rosa, en sentido contrario al Ángel, vieron caminar hacia ellos a dos hombres, acompañados de sus mujeres. A uno, lo reconocieron al instante y, de solo verlo, de lejos, creyeron que lo mejor sería cruzar a la otra senda para ni siquiera tener que compartir la acera. Al otro no lo identificaron al inicio. Pero algo les llamó la atención: era “guapísimo, altísimo, jovencísimo”<sup>1</sup>. Se cruzaron y cada grupo siguió su camino. Hasta que de pronto uno de infrarrealistas preguntó: “¿Ese no era Cortázar?”. Se voltearon a mirar de nuevo y la pregunta ya era una certeza. No lo pensaron dos veces. Raudos, deslumbrados, henchidos de esnobismo y admiración, corriendo casi, se lanzaron a su captura.

Lograron alcanzarlos antes de que tomaran un taxi. De paso, extendieron la mano al hombre cuarentón que lo acompañaba. Bolaño fue el único que no lo hizo. Apenas lo miró mientras hacían preguntas y otros signos de admiración al escritor argentino. Se limitó a un breve saludo de cortesía. O tal, vez de desconocida camaradería:

-Hola, Carlos.<sup>2</sup>

Esa fue, tal vez, la primera y única vez que estuvieron cerca, físicamente, Roberto Bolaño y Carlos Fuentes, quien ya por entonces era uno de los dioses laicos, tutelares, del panteón de la literatura mexicana.

La escena no puede ser más representativa de lo que vino después: los autores se obviaron olímpicamente y, al menos que se conozca, ninguno ofreció una declaración de admiración o rechazo por el otro (aunque lo segundo ha sido motivo de rumores desde hace años). Fuentes aseguró no

---

<sup>1</sup> Bolaño, en entrevista con Dunia Gras Miravet ( 2000: 61).

<sup>2</sup> Escena reconstruida a partir de una entrevista realizada por Dunia Gras a Bolaño (Op. cit) y por el autor al poeta chileno Bruno Montané, inspirador del personaje Felipe Müller, de *Los detectives salvajes*, quien también recordó el encuentro.

# Introducción

---

haber leído a Bolaño<sup>3</sup> y no lo incluyó en su ensayo como uno de los sucesores del *boom*. Bolaño apenas lo menciona de refilón en *Los detectives salvajes*, en la que aparecen, para bien o para mal, las voces más representativas de la literatura mexicana.<sup>4</sup>

Más allá de las aversiones personales y los reparos literarios compartidos<sup>5</sup>, las obras de los dos autores marcan el inicio y el final de un ciclo en la literatura latinoamericana. Con su novela *La región más transparente*<sup>6</sup>, Fuentes anuncia, de cierta manera, el ciclo de lo que años después será denominado como *boom*, que ubicó por primera vez a las letras latinoamericana dentro del sistema de la literatura mundial.

Aunque tradicionalmente se asocia el comienzo de este movimiento en 1962, con la publicación de la primera novela de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, ya desde 1958 la obra de Fuentes mostraría algunos de los rasgos conceptuales, de estilo y de mercado que caracterizarían este fenómeno literario, no solo a través de un asombroso (para la época) mecanismo de difusión editorial, sino también de renovación en la técnica literaria<sup>7</sup>. Al respecto dice Vargas Llosa:

---

<sup>3</sup> Cuando, en más de una ocasión, se le preguntó en entrevistas por qué no incluir a Bolaño en su ensayo sobre la nueva narrativa latinoamericana, Fuentes casi siempre desviaba la pregunta o respondía que no conocía su obra. La única referencia a Bolaño que pudimos encontrar aparece en una reseña publicada en el periódico *El país* el 17 de julio de 2010, sobre *La vida doble*, de Arturo Fontaine. Allí dice: “De país de poetas, Chile pasó a ser país de novelistas, de Carlos Cerda a Antonio Skármeta, de Isabel Allende a Diamela Eltit, de Marcela Serrano a Carlos Franz y de Roberto Bolaño a Sergio Missana.” Esto, lógicamente, aludiendo a la evolución de la narrativa chilena que explica Fontaine en su libro.

<sup>4</sup> En su retrato del panorama cultural de México de 1970 Bolaño lanza misiles literarios contra Octavio Paz y otros escritores de la elite mexicana, sin embargo, llamativamente, apenas menciona a Fuentes, por más que los autores de *El laberinto de la soledad* y *La región más transparente* eran los rieles en torno a los cuales giraba el *establishment* de la literatura en México en la época, especialmente a través de las revistas *Vuelta* (*Nexos*, a partir de 1971) y *Plural*, que nuclearon, a veces de forma excluyente, los debates intelectuales en el país. Solo una vez aparece mencionado Fuentes en *Los detectives*, cuando el personaje Lisandro Morales cuenta que, al abrir su nueva revista, le “hablaron de Julio Cortázar, de García Márquez, de Carlos Fuentes, de Vargas Llosa, de las primeras figuras de la literatura latinoamericana”(1998:257), obvia referencia el boom.

<sup>5</sup> De acuerdo con Bruno Montané, Bolaño consideraba *La región más transparente* una obra demasiado intelectual, instalada en un mainstream chilango y que no le expresaba nada de su experiencia del DF.

<sup>6</sup> La novela, como se ha repetido hasta el cansancio, toma su título de un ensayo de Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*. Lo que no es muy conocido fue la molestia de Reyes tras leer la obra y descubrir lo que había hecho Fuentes con su frase. En una carta al autor le expresó: “Yo hubiera preferido que no empañaras mi frase, aplicándola a un objeto tan turbio. Turbio no es censura: tú has querido conscientemente hacer un libro turbio y feo, ¿verdad? (En García Gutiérrez, 2001:15-16)

<sup>7</sup> La estudiosa de la obra de Fuentes, Georgina García Gutiérrez, señala que la publicación de la novela conllevó una inusitada estrategia de publicidad para promover su difusión en las revistas más

# Introducción

---

Se ha dicho que *La ciudad y los perros* fue, cronológicamente hablando, la primera novela del boom. Pero creo que sería más justo decir que ese papel pionero, anunciador del *boom*, debe concederse a la primera novela de Fuentes, *La región más transparente*, que apareció en el año 1958, es decir, cuatro años antes que la mía(2004:1).

Apenas una década después de su publicación, el crítico Rigoberto Lasso Tizareño afirmaba: “Esta novela inaugura, a nuestro parecer, un nuevo ciclo en la novelística del presente siglo” (En García Gutiérrez, 2012:65). Fue esta obra de Carlos Fuentes, al decir del propio Vargas Llosa, la primera ficción latinoamericana que

“rompió el aislamiento en que, hasta entonces, nacían, vegetaban y morían tantas novelas que por falta de editoriales y, por la balcanización cultural de nuestro continente, solo se ponían al alcance de mercados minúsculos y pasaban, por lo tanto, desapercibidas del gran público” (2004:1).

En su opinión, esta novela no solo dio inicio al gran quiebre con la tradición alentado por el *boom*, sino que también modificó el lenguaje para dar a los personajes una voz distinta a la del discurso literario. Vargas Llosa destaca, además, las formas en que la obra abandonó el costumbrismo y la literatura regional, además de impulsar la inserción de la literatura latinoamericana en los mercados editoriales internacionales.

Carlos Monsiváis también se percató de un cambio de referentes con la aparición de esta obra de Fuentes:

“¿A qué tradición se enfrentan para desconocerla o reconocerla, los escritores contemporáneos? Fecha

---

renombradas a nivel internacional y en las secciones literarias y periódicos, al punto que la novela fue enviada a ellos para su reseña tiempo antes de salir a la venta. De acuerdo con la investigadora mexicana, la publicación de *La región más transparente* cuestionó el estatus quo en distintos órdenes, hasta el novelesco. La “nueva novela” de Fuentes nació ligada a la crítica, a la impugnación y a la experimentación artística (2012:61). La novela, el revuelo que causó y la figura e imagen de Carlos Fuentes, influyeron en la modificación de concepciones ligadas al escritor y su obra (se replanteó el lugar que ambos ocupan en la sociedad). Destaca además, el cambio que supuso en el mercado literario, principalmente en cuanto a la edición, promoción, recepción, la apariencia del libro, las ventas, las cifras de edición o el tiraje, el éxito editorial inmediato (Ídem).

# Introducción

---

significativa: 1958. Carlos Fuentes (n. en 1928) publica *La región más transparente* y la crítica y el público vocean con toda la formalidad la inauguración de la modernidad literaria, luego de una etapa sumida o recordada como gris o sombría” (2002: 422)

En opinión de Georgina García Vélez (2012), Carlos Fuentes y su primera novela, impulsaron los procesos de modernización e internacionalización no solo de la literatura mexicana, del género novelesco en español, sino del manejo de los medios de comunicación, de lo editorial. La recepción inusitada por amplia y diversa, afirma, abarcó los mundos de la literatura, la política y el cine (2012:59), por lo que llega a considerarlo como ejemplo fundador de la estética narrativa que marcará la década de 1960. De ahí que hayamos decidido seleccionarla como muestra para nuestro estudio para analizar las formas en las que dialoga con la literatura posterior en cuanto a la construcción de la realidad de América Latina.

La selección de esta novela obedece, en primera instancia, como ya se dicho, a que inaugura una nueva forma de entender, concebir y publicar la literatura en el subcontinente. Muestra, por demás, algunas de las principales características y tendencias del *boom*, desplaza el espacio narrativo de la selva y lo rural de la literatura anterior e intenta mostrar las dinámicas de la vida en la gran ciudad, lo que implicó un desplazamiento hacia la voluntad de presentar la modernidad y los impactos del siglo XX en América Latina. La representación que hace Fuentes de la Ciudad de México y sus principales problemas, constituyen una metáfora de la realidad de la mayoría de las naciones de la región. De ahí, la pertinencia de esta obra para iniciar nuestro análisis.

Pero si *La región...* augura, de cierta manera, una nueva dinámica en la literatura latinoamericana del siglo XX, una obra de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998) marcará su cierre en cuanto a concepciones, técnicas y la propia forma en que Latinoamérica es concebida como lugar de enunciación. Publicada 40 años después de la obra de Fuentes, volvió a llamar la atención sobre la producción literaria latinoamericana de la misma forma que, salvando distancias, lo había hecho el *boom* cuatro décadas antes.

## Introducción

---

Nuevamente, América Latina volvió a relucir en el panorama de la literatura mundial, ahora desde la visión de un autor que renuncia a los compromisos políticos y militantes, al menos de forma explícita, que habían marcado la producción literaria anterior. Tras su publicación en 1998, conquistó los premios Rómulo Gallegos y Herralde de novela y se convirtió en todo un suceso comercial a nivel internacional, al punto que para el crítico Wilfredo H. Corral (2011) constituye el ejemplo por antonomasia de la literatura mundial.

*Los detectives salvajes*, como obra emblemática de la posmodernidad latinoamericana, subvierte los paradigmas y los cánones establecidos en los imaginarios literarios internacionales sobre lo que debían ser las obras escritas en este lado del mundo, a la vez que resume y hereda algunos de los logros técnicos, formales y de contenido de la literatura anterior.

La investigadora catalana Dunia Gras (2016) sostiene que la narrativa de Bolaño es heredera directa de la tradición del *boom* (por más que el autor chileno, en su clásico estilo iconoclasta, haya negado alguna deuda con esta corriente). De acuerdo con Gras entre estas herencias podemos señalar la concepción de la obra como una novela total (que analizaremos en el capítulo I y que también lo relaciona con Vargas Llosa); la autorreferencialidad (hacia la propia obra); la concepción de una poesía narrativa (en sus cuento y novelas); la fractalidad (en obras como *Ramírez Hoffman*, *el infame* y *Estrella distante*); la concepción de novelas como imagen del mundo (*2666* y *Los detectives salvajes*); el uso de la *amplificatio*, a la manera cervantina, como hizo Cortázar con *Rayuela* y *62 modelos para armar* (en *Los detectives salvajes* y *Amuleto*); la extraterritorialidad (diversos escenarios para la obra) y la experimentación narrativa, principalmente asociada a un estilo transgenérico.<sup>8</sup>

Bolaño fue, en alguna medida, el epígono de una época de cambios y mutaciones y su fama *postmortem* revivió el éxito y la mercadotecnia comercial que había implicado treinta años antes el boom. El autor chileno retomó los escenarios latinoamericanos (en especial su exilio de México) para provocar nuevas fracturas en la historia moderna como característica esencial de América Latina, de ahí que su esta obra sirva de unidad de análisis para

---

<sup>8</sup> Gras en conferencia dictada en la Universitat de Barcelona, marzo de 2016.

# Introducción

---

estudiar este proceso de mutaciones de finales de siglo. Al decir de Jorge Volpi, Bolaño reveló el carácter fugitivo de la identidad latinoamericana y, al impostar las voces de sus coterráneos, se convirtió en “el último latinoamericano total”, capaz de suplantar a toda una generación (2002:25). Con su obra, llegamos, (postulamos como hipótesis) al fin (¿transición?) de una concepción de un tipo de sujeto latinoamericano, de una manera de entender y construir el tiempo-espacio que llamamos Latinoamérica, por más que la región siga siendo para él un sujeto y un espacio-tiempo irrenunciables; es decir, un lugar de enunciación.

Las formas en que se ha configurado este proceso, los mecanismos literarios que le dieron base y las maneras en las que se evidencia la conexión narratológica, estructural, ideológica y de contenido entre *La región más transparente* y *Los detectives salvajes* son las bases que articulan esta investigación. Así, como sostiene Francine Masiello en *El arte de la transición*, nos proponemos rastrear los vínculos entre el orden y la diferencia, sus superposiciones y sus puntos de confluencia, para mostrar de qué manera una sensibilidad crítica adquiere su forma a partir del entorno de textos literarios y ofrece, de ese modo, el potencial para un futuro político” (2003:33).

## **Limitaciones del objeto de estudio e importancia de la investigación**

Hegel, como se recuerda a menudo, advertía que “el todo es lo verdadero”. Lo realmente racional demanda siempre una visión sistémica, integradora, que aspire a abarcar la totalidad. Esta tesis, por las limitaciones propias del tiempo de investigación y el alcance de un estudio de maestría, no podría albergar la pretensión holística de analizar a fondo todas las obras latinoamericanas que se publicaron desde el *boom* hasta finales del siglo XX.

Por esto, hemos decidido centrarnos en dos de ellas, cuyas peculiaridades y contextos en los que fueron escritas y publicadas pueden servir de base para entender algunos elementos que caracterizaron la producción cultural de la segunda mitad del siglo XX en América Latina y las distintas formas en la que evolucionó la literatura regional.

Como lapso temporal, la aparición de *La región más transparente* (1958) y de *Los detectives salvajes* (1998) marca un periodo de evolución de 40 años.

# Introducción

---

De ahí que el marco espacial que separa a las dos obras se muestre también como un rasgo pertinente para identificar las continuidades y diferencias entre la producción de mediados y finales de siglo XX. Los desplazamientos en cuanto a técnica, estilo, personajes, voces, espacio, compromiso político de los autores que se analizan en esta investigación podrían servir de bases para establecer a grandes rasgos un mapa de la producción literaria regional, de ahí una de las importancias del estudio. La investigación podría proponer así una mirada más, no conclusiva, sobre la evolución de la literatura latinoamericana, a la vez que pone a discursar a dos autores que, hasta el momento, no tenemos referentes de que hayan sido analizados en conjunto.

Somos conscientes que dos obras no resultan suficientes para establecer criterios incuestionables sobre la producción literaria regional. Pero tal vez, el exhaustivo análisis de todas las obras publicadas en el periodo tampoco lo haría. La literatura es siempre una experiencia subjetiva, en la que, como diría el propio Fuentes, “cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer” (2011: 12). Es, además, “un cruce de caminos del destino individual y el destino colectivo expresado en el lenguaje” (Ídem). De ahí que nos proponemos analizar cómo los destinos individuales de estos autores, volcados en sus obras, expresan los destinos colectivos de América Latina en sus respectivas épocas. Para ello nos planteamos la siguiente pregunta de investigación:

**- ¿Cómo evolucionó la novela latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX a partir del análisis de *La región más transparente* y *Los detectives salvajes*?**

El objetivo principal de investigación será **analizar la evolución de la novela latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX a partir de la comparación de dos obras fundamentales: *La región más transparente* y *Los detectives salvajes*.**

Nos proponemos, además, como objetivos **establecer relaciones de continuidad y ruptura en la tradición literaria del semicontinente a partir del análisis de los referentes narratológicos de las dos obras objetos de estudios, para así, finalmente caracterizar la construcción social que hacen**

# Introducción

---

**los dos autores de América Latina como lugar de enunciación en las obras analizadas.**

Es por ello que planteamos como hipótesis que **la primera novela de Carlos Fuentes abre un periodo de inscripción de la literatura latinoamericana en el panorama global que inserta por primera vez la ciudad como totalidad, sus principales problemas y características en los imaginarios sociales de la región y establecerá un paradigma ciudadano latinoamericano en el que todo el continente se expresará en pequeña escala. Bolaño, por su parte, heredará esa tradición, pero quebrará el propio cánón con una visión multiespacial, transcultural y con una concepción ideológica equidistante de la que motivó a la producción de Fuentes.**

En su estructura, la investigación propone una introducción, en la que se presentan las obras objeto de estudio, se justifica su selección y se postulan algunos posibles aportes; asimismo, refieren las coordenadas metodológicas, las principales preguntas y objetivos de investigación y se explican los métodos y técnicas utilizados.

En un primer capítulo, se analizan los presupuestos teóricos. Estos parten de la teoría de los sistemas para adentrarse en los debates actuales en torno a la literatura mundial y su repercusión para América Latina. Desde de la concepción tradicional de sistemas, llegaremos a la configuración de los sistemas literarios y su composición en la actualidad, para entender un poco cómo las formas en las que se manifiesta la producción literaria latinoamericana responde a estas circunstancias teóricas. Este abordaje, poco estudiado en la academia latinoamericana, nos permitirá presentar una corriente teórica cuya investigación podría aportar nuevas luces sobre las formas en las que la literatura latinoamericana del siglo XX se inscribió en la producción literaria mundial.

El abordaje de estos posicionamientos podría constituir otro de los apartes de la tesis, en tanto, presenta diversas posturas académicas sobre un tema actual y polémico en la investigación literaria que intenta comprender las distintas formas en las que las obras se inscriben en los mercados

# Introducción

---

internacionales y trascienden las fronteras para instalarse en imaginarios de sociedades distantes. El uso de estos referentes teóricos se justifica en las formas en que estas dos obras formaron parte de un proceso en el que se pone de manifiesto un diálogo de la tradición latinoamericana con imaginarios sociales y colectivos internacionales.

Para permitir un abordaje del objeto de estudio de lo particular a lo general, continuaremos con un capítulo de resultados orientado a caracterizar las relaciones de continuidad y/o ruptura entre las dos obras en cuanto a aspectos narratológicos, principalmente la concepción de la novela total, el uso de diversos géneros, las voces, polifonía, lenguaje y características del tiempo, el espacio, narradores y personajes.

Un tercer capítulo se dedicará exclusivamente a analizar las formas en que América Latina es representada en las dos obras. Inicialmente, ubicamos el contexto político, económico y cultural en que se escribieron. Posteriormente, se realiza un análisis, a grandes rasgos, de las formas en que evolucionó la literatura latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX, para finalmente, adentrarnos en cómo ocurre la construcción social de América Latina en las dos obras objetos de estudio. Abordaremos el tema de la identidad nacional y latinoamericana de los autores, la denuncia que realizan de males comunes a todo el continente, las relaciones con Estados Unidos, la migración, la decepción ante las revoluciones, el reflejo de los principales acontecimientos que marcaron la época y el desarrollo de una poética del fracaso en las dos obras. A partir de este análisis, exponemos la forma en que la concepción tradicional de América Latina va perdiendo la matriz ideológica que había tenido en la literatura a mediados del siglo XX para ser vista desde una poética del desencanto que rompe las fronteras y los imaginarios regionales que habían caracterizado la producción anterior.

Finalmente, exponemos las conclusiones del estudio y reseñamos la bibliografía utilizada.

## **Fuentes teórico-metodológicas**

El abordaje teórico-metodológico de las obras se realizó desde una perspectiva transdisciplinar en la que abordamos las novelas desde la teoría de

## Introducción

---

los sistemas y la literatura mundial, la narratología y el análisis literario. De manera especial, siguiendo la línea academicista estadounidense dentro de la crítica comparada, apelamos a la comparación analógica o *rappports binaire* para analizar elementos comunes entre las dos novelas y las distintas formas en que se manifiestan sus diferencias, base para establecer la evolución que persiguen los objetivos planteados.

Al estar diseñada desde una perspectiva teórica transdisciplinar que incluya elementos de análisis de otras áreas del estudio, también constituyeron un auxilio en la investigación la teoría de la construcción de la realidad de Berger y Luckmann, la de los mundos posibles de Dolezel, la teoría poscolonial de Appadurai y otras corrientes provenientes de la antropología, la sociología, psicología, así como de los estudios religiosos y culturales. Muchas de estas perspectivas serán analizadas en el mismo apartado de los resultados, con el objetivo de dar más dinamismo a la investigación y poner a dialogar directamente el texto con las corrientes teóricas en las que nos sustentamos.

En 1972, el poeta cubano Roberto Fernández Retamar se preguntaba: ¿existe ya esa literatura universal, esa literatura mundial, no como un agregado mecánico, sino como una realidad sistemática? La respuesta, para él, en ese momento, era lógicamente negativa (1972:120).

Sin embargo, más de cuarenta años después la aparición de mercados culturales a escala planetaria, los avances en la comunicación y el transporte, la existencia de riesgos internacionales, los movimientos migratorios masivos, los procesos de globalización o el afianzamiento de una economía mundial han sentado las bases para que muchos autores intenten dar una denominación más global al fenómeno literario. De este modo, para Franco Moretti, el inicio del nuevo siglo implicaba un “tiempo de que volvamos a la vieja ambición de *Welterliterature*: después de todo, la literatura alrededor nuestro es ahora sin duda un sistema planetario”(en Achugar, 2006:198). Para entender un poco los procesos generales en que se inscribe este fenómeno, nos parece pertinente iniciar el análisis a partir de la lógica de la teoría de los sistemas, es decir, tratar de explicar el fenómeno de la literatura global desde las formas en la que el sistema literario, generalmente asociado a una visión nacional, se ha visto interpenetrado por otros sistemas globales desde la segunda mitad del siglo XX.

### **1.1 Hacia la esencia de los sistemas**

La realidad sistémica, objetiva, del mundo material, condiciona el carácter también sistémico del conocimiento, del mundo de las ideas, de la cultura y, por tanto, la literatura. El método dialéctico, pues, con su concepción de la totalidad, del cambio, de la interrelación, del sentido histórico y concreto de la verdad, es el que puede trascender la apariencia de los fenómenos y resolver la trama contradictoria de las relaciones objeto-sujeto (Luckacs, 1996: 48). Mirando atrás, Kant marcó un hito conceptual al considerar al sistema como un todo organizado con una finalidad y que, por lo tanto, es articulado y no acumulado, que puede crecer desde el interior pero no desde el exterior (Abbagnano, 1973: 1082).

Es ya clásica la definición de sistema como un conjunto de elementos interrelacionados entre sí, que forman una unidad compleja, un todo organizado cuya unidad viene dada por la interacción de sus partes y cuyas propiedades son siempre distintas a las de la suma de las propiedades de los elementos del conjunto (Milano, 1997 y Luhmann, 1996 y 1998).

Mientras que en otras esferas de la realidad pueden existir sistemas “cerrados”, los sistemas sociales se caracterizan por ser sistemas “abiertos”, interconectados, es

decir, que interactúan constantemente con el ambiente en forma dual: influyen y son influidos (Solano, 1997). Por ellos circulan información, energía, materiales y servicios. Todo sistema viene determinado por su estructura. En ella puede haber, y hay, puntos de interconexión clave.

Según Luhmann (1998), existen cuatro grandes tipos de sistemas: las máquinas, los organismos, los sistemas psíquicos y los sociales, que, a su vez, están formados por múltiples subsistemas. De acuerdo con su enfoque, como regla, todo sistema social se caracteriza por :

-Totalidad: las relaciones y funciones en procesos de interacción provocan cambios en los componentes y afectan a la globalidad del sistema.

-No sumatividad: un sistema no es la suma de sus elementos componentes; no es explicable el todo por una parte del mismo ni por la acumulación de sus partes.

-Equifinalidad: la conducta equifinal de los sistemas abiertos está basada en su independencia respecto a las condiciones iniciales.

-Retroalimentación: importar y exportar energía desde/hacia el entorno.

-Cualidad emergente: el sistema posee nuevos atributos cualitativos que lo distinguen de sus partes componentes y del entorno. Todo sistema abierto es un sistema de comunicación. (Rivadeneira, 2007: 31-32)

### **1.2 Los todos funcionales. Sistemas autorreferenciales**

Los biólogos chilenos Maturana y Varela elaboraron la teoría de los sistemas autopoiéticos, a fin de caracterizar a los sistemas vivos capaces de la autorreproducción y de mantener su propia identidad en las relaciones con el entorno.

Esa idea fue transferida luego a los sistemas sociales. Niklas Luhmann (1998: 42) sostiene que la diferencia entre sistema y entorno obliga, como paradigma de la teoría de sistemas, a sustituir la diferencia del todo y las partes por una teoría de la diferenciación de sistemas. Para este sociólogo alemán, los sistemas sociales, en su permanente autorreproducción -que él identifica como la producción de comunicaciones sociales- continuamente redefinen sus límites con el entorno. Es lo que denomina como capacidad autorreferencial.

La especificidad del sistema social consiste en que se autorregula autorreferencialmente gracias a la producción de una “estrategia específica de sentido” (Dussel, 2000: 253). La complejidad, tanto del sistema como del entorno, excluye cualquier forma totalizante de diferencia en uno y otro sentido (Luhmann, 1998: 41).

Para Habermas, entretanto, la comunicación lingüística es el medio de intercambio y articulación entre sistema y entorno.

Luhmann (1998: 58) plantea como una consecuencia estructural importante que resulta, forzosamente, de la construcción de los sistemas autorreferenciales: la renuncia a la posibilidad de control unilateral. Puede haber diferencias en la capacidad de influencias, jerarquías, asimetrías, pero ninguna parte del sistema puede controlar a otro sin sucumbir él mismo ante el control.

Un elemento del sistema puede tener con él una implicación obligatoria, cuando sin él el sistema desaparece, u optativa, si el sistema puede sustituirlo por otro y continuar funcionando. Si predominan los primeros, el sistema es rígido; por el contrario, mientras mayor sea el peso de los segundos, el sistema será más flexible. (Luhman:1998:25)

Los componentes que integran un sistema se hallan interrelacionados. Esa dependencia se expresa de diferentes formas. Son relaciones solidarias cuando el cambio de un componente implica cambios de doble sentido con otro u otros componentes. Son causales cuando esa relación se da en un solo sentido, no a la inversa. Son específicas cuando el cambio de un componente puede provocar en algunas ocasiones, pero no necesariamente, cambios en otro u otros componentes (Martín Serrano: 2002, 77 – 78).

Aunque es un campo teórico inmenso, que desborda los objetivos de esta investigación, vale tan solo agregar que los sistemas pueden tener distintos grados de complejidad. Los más complejos abarcan a los menos complejos, pero no se reducen a la suma de estos. Un sistema posee subsistemas y pertenece, a la vez, a un suprasistema superior, con el cual interactúa. Ellos accionan, además, desde diversos planos, por lo que sus interacciones se entrecruzan y dan lugar a redes de gran complejidad.

### **1.3 Los sistemas literarios**

Para el crítico Manuel Maldonado, la perspectiva sistémica supone una orientación decididamente pragmática de la investigación literaria, ya que contempla la literatura de manera funcional y dinámica, como un modo de interacción social y de comunicación, como un fenómeno complejo que, al estar integrado en una amplia red de acciones sociales, deja de ser valorado exclusivamente a partir de la inmanencia textual (2010:3).

En tanto que para la crítica francesa Pascale Casanova, la literatura constituye una institución autónoma y supranacional, un sistema regido por “relaciones de fuerza

tácitas”, que constituyen “un universo centralizado” con “su propia capital, sus provincias, sus límites, y en el que las lenguas se convertirían en instrumentos de poder” (2001, 14).

Visto así, la literatura puede entenderse también como un sistema de acciones, procesos y fenómenos literarios, en el que sus distintos componentes se integran y vinculan recíprocamente.

Además de esto, el impacto sobre los sistemas literarios de la conciencia moral, de las normas, ideologías, hábitos, ritos y mitos suponen, a su vez, mediaciones sistémicas que contribuyen a regular la comunicación entre el autor y el lector.

Ya desde finales de la década de 1970 una serie de pensadores como Bourdieu, Siegfried J. Schmidt, Itamar Even-Zohar o, más tarde, Montserrat Iglesias Santos e Ivan Rusch han estudiado la aplicación de la teoría de los sistemas a las lógicas de la literatura. Para ellos, comienza a vislumbrarse la posibilidad de desarrollar la idea del sistema o campo literario puesto que “entienden la literatura como un sistema socio-cultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional, es decir, a través de relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema” (Iglesias Santos, 1994: 310).

Esta visión estuvo vinculada a los cambios de paradigmas gestados a nivel global desde la segunda mitad del pasado siglo, que han hecho escindir progresivamente las fronteras de un lugar físico común desde el que se produce la literatura y que trascienden, por tanto, los contextos sociales reducidos en los que circula esta forma simbólica. Una visión que, como señala Curran, implica admitir que los procesos de interacción entre las culturas globales y locales son generadores de una hibridez cuyos impactos se han dejado sentir no sólo sobre sobre centros culturales tradicionales, sino también sobre los emergentes (2005: 179) y que incluso ha llegado a producir la etiqueta que habrá de definirla: lo glocal.

En su ensayo “Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura” el crítico español Antonio Bolívar considera el término como expresión de un fenómeno peculiar de la contemporaneidad, en el que se produce la mezcla entre determinados elementos locales y particulares con otros mundializados y se rompen así las fronteras de hasta lo que hasta ese momento había sido considerado peculiar y endogámico a determinados contextos. Este fenómeno supone, a su vez, la existencia de un mundo global, caracterizado por una progresiva supresión de las fronteras a

nivel económico, político y social y el aumento de barreras culturales, generadas por grupo sociales, defensores de sus tradiciones ante la globalización cultural.(2001:267)

Este proceso en la literatura latinoamericana comenzó a hacerse visible desde el llamado *boom* o nueva narrativa, cuando la producción literaria regional se ubicó por primera vez en el panorama internacional.

Estos procesos, que se inscriben de forma general en las tendencias mundiales de la globalización, y de la globalización de la comunicación en particular, han conducido a que cada vez más los sistemas comunicativos a nivel mundial, en los que funcionan los sistemas literarios, pierdan sus fronteras nacionales- y nacionalistas- para insertarse en lo que Mattelart ha llamado la comunicación-mundo. Así estamos en presencia de un fenómeno en el que la producción literaria está cada vez más desterritorializada, y su sistema, de membranas más imprecisas y permeables, es menos dependiente de las visiones reducidas a escala de país. Surgen así lo que Mary Louise Pratt denomina “zonas de contacto”, es decir, aquellos espacios semióticos en los que lo local se encuentra con lo global y se producen nuevas realidades.<sup>1</sup>

Para Montserrat Iglesias, una de las principales características de este enfoque es la orientación pragmática que se le pretende dar al estudio de la literatura en tanto institución y medio de comunicación social (1994: 331). Por consiguiente, se sustituye el concepto de texto por el de sistema, es decir, se consideran todos los factores que interactúan con las obras dentro de lo que se entiende como campo literario y que conforma un polisistema con el sistema social y comunicativo.

En su definición, Iglesias acentúa el carácter dinámico y cambiante de todo polisistema: “es un sistema de sistemas que se interaccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes y en el que, además, pueden utilizarse diferentes opciones que coexisten a la vez. Se trata, pues, de una estructura abierta, múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones” (1994: 331).

Cada sistema literario posee, entonces, una determinación interna o cierre estructural que viene dado, según el nivel al que estemos haciendo referencia, por la realidad de una sociedad, las características textuales y la calidad literaria de una

---

<sup>1</sup> Desde inicios del pasado siglo, ya el cubano Fernando Ortiz había tratado de explicar, en otro ámbito, un proceso similar a través del término “transculturación”, que busca comprender el fenómeno de una realidad nueva que surge del contacto de una cultura con otra, sin desplazamientos o conquistas, sino a través de procesos de hibridaciones.

obra; y una apertura hacia los otros sistemas con los que interacciona y que producen cambios en él.

Es por ello que, para Bourdieu, la autonomía del campo literario no sólo nunca es un presupuesto adquirido, sino que es “relativa”. Como señala Ignacio Sánchez Prado, el hecho de que tenga una lógica interna no quiere decir que no opere en una relación subordinada al campo de poder (2006:45). Josep Lambert explica el paradigma relacional que aquí estamos intentando poner de relevancia:

cualquiera que trabaje con sistemas (o tradiciones) insiste en la importancia de la (relativa) “autonomía”: se supone que los sistemas son autosuficientes, pero nunca se encuentran en una situación de no-contacto con los sistemas de su entorno, mientras que por otra parte contactos demasiado estrechos y sistemáticos pueden conducir a la absorción de un determinado sistema por un sistema vacío. En estas circunstancias los movimientos de importación y exportación no son más que el nombre que reciben las relaciones entre sistemas y sus movimientos (su dirección). (1999: 273)

Este hecho produce un cortocircuito en las teorías que concebían al Estado-nación como el gestor fundamental de los procesos literarios. Así, las dinámicas actuales de la creación han hecho que las fronteras nacionales se desdibujen cada vez más, puesto que se ven penetradas por otros contextos y sistemas globales, un proceso en el que Latinoamérica no ha estado al margen.<sup>2</sup> Al decir de Bernat Castany, es un proceso que se ha hecho evidente en la misma representación literaria del espacio de la novela desde la segunda mitad del siglo XX cuando se hace más evidente que los autores “ya no contarán la historia íntima de las naciones, sino la del mundo” (2007: 171).

En su ensayo *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* el profesor argentino Mariano Siskind describe que este proceso se ha manifestado por dos caminos diferentes en los sistemas literarios: la novelización de la global y la globalización de lo novela. Con la primera expresión intenta definir el proceso de universalización de la novela, un género que, nacido en Europa, se fue expandiendo hacia otros lugares, y que, además de conformar un modelo literario, respondía a la afirmación de un modelo cultural propiamente europeo.

---

<sup>2</sup> Como señala Siskind, debemos concebir la “Latin American literary modernity as a global relation, a set of aesthetic procedures that mediate a broadened transcultural network of uneven cultural exchanges”.(2014:33)

Para Siskind su implantación fuera de Europa constituye un síntoma del deseo de autodeterminación, de desarrollo material y de progreso por los territorios extraeuropeos: “[t]he world system of novelistic production, consumption and translation reinforces the dream of a global totality of modern freedom with Hegelian overtones” (2014: 32).<sup>3</sup>

El otro fenómeno estudiado por Siskind es la novelización de lo global, es decir, las formas en que la producción de imágenes de un mundo globalizado son proyectadas a través de estas novelas. Para el investigador, las novelas se vuelven escenarios posibles de formas de universalismo y, de esta manera, son papeles tornasol de las formas modernas de agencia y de reproducción de discursos universalistas, en sus diversos matices.

Todo ello ha conllevado, de acuerdo con Castany, a una “auténtica revolución literaria” que ha supuesto una ampliación del universo de discurso de la novela, una mundialización de las influencias literarias, una relativización de los propios presupuestos culturales, estéticos o éticos, un esfuerzo de diaphanidad cultural que nunca se daría en una novela exclusivamente dirigida a un público nacional y a un intento de síntesis estética, cultural, identitaria, ética y política que represente e incluya a cualquier lector potencial, sea cual sea su origen (2007: 194). De este modo, el fenómeno no supone la aparición de nuevo género sino que explica más bien “el hecho de que, en la literatura actual, el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional, que no ha desaparecido sino que se está redefiniendo [...]” (Castany, 2007: 167).

Ya antes Gadamer (2005) había señalado que el texto, para alcanzar su ciclo de enunciación, debe siempre vincularse a la experiencia individual de cada lector, bajo una lógica de preguntas y respuestas. En las obras de la literatura mundial, como las del *boom* o de Roberto Bolaño, algunas de las cuales analizaremos en esta investigación, la experiencia propiamente estética del acto de lectura da por sentado que existen bases coherentes para que exista una sintonía que facilite la comunicación entre lo que Gadamer entiende como la poética inmanente del género literario al que pertenece la obra; la relación que estas obras establezcan con otras que representen un referente para el lector, la oposición ficción/realidad que propongan y en las simetrías o divergencias que pueda establecer las expectativas de sentido que propone el texto y las expectativas de lectura que maneja el lector (2005:41)

---

<sup>3</sup> El sistema global de producción, comercialización y consumo de la novela refuerza el sueño de una totalidad global de libertad moderna con connotación hegeliana (traducción del autor)

En su libro *La República de las letras* Pascale Casanova sostiene que esto responde, en parte, a que la dependencia original de la literatura con respecto a la nación ha constituido la base de la desigualdad que estructura el universo literario:

puesto que las historias nacionales (políticas, económicas, militares, diplomáticas, geográficas) no son sólo diferentes, sino también desiguales (y, por ende, rivales), los recursos literarios, siempre marcados por el sello de la nación, son igualmente desiguales y se reparten desigualmente entre los universos nacionales (2014: 61).

La autora considera que los efectos de sus estructuras pesan sobre todas las literaturas nacionales y sobre todos los escritores y es por eso que concluye que

las prácticas y las tradiciones, las formas y las estéticas vigentes en una nación literaria determinada sólo pueden hallar su sentido genuino a la luz de la posición precisa que ocupa el espacio literario nacional en la estructura mundial. Es, pues, la jerarquía del universo literario la que da forma a la literatura misma (2014: 61).

Es por esta misma razón que, según Castany, “consciente o inconscientemente”, muchos autores escribirán sus obras pensando en un lector implícito mundial, que implicaría, a su vez la existencia de una literatura que haya superado también los límites nacionales.

De lo anterior se desprende que un sistema de literatura nacional entendido como corpus y unas prácticas culturales que se asocian semióticamente con una identidad fueron funcionales en un momento determinado; sin embargo, en los últimos años, la posibilidad de entender las realidades semióticas como sistemas no estáticos sino dinámicos habilita otro modo de comprender los textos.

Para la escuela israelí, que propuso esta teoría, hablar entonces de polisistemas permite, estudiar, por ejemplo, las publicaciones de autores de elites junto con los *bestsellers*, a partir de lo cual se podrían entender las dinámicas internas de una cultura. Además de comprender un sistema literario más allá de la producción en un solo idioma, cultura o espacio, posición sobre la cual opinaremos después

Es por ello que, una vez analizada la teoría de los sistemas y su aplicación al campo literario para explicar la forma en que lo posnacional ha ganado terreno en la producción de literatura, nos adentraremos en el terreno de la literatura mundial, ese campo emergente que, para muchos, se vislumbra a medida que avanza la práctica de visiones más globales entre autores de todo el mundo.

Vale destacar desde un inicio que no entenderemos aquí la literatura mundial desde la cuestionable y falible visión de la universalidad, es decir, una literatura válida y apreciable por todo público, *urbi et orbi*, por los siglos de los siglos, sino más bien la nueva forma en la que se han desarrollado y se van perfilando desde mediados del siglo XX, las formas de creación, distribución y consumo de literatura.

#### 1.4 Literatura mundial

Es ya clásica la asociación del término literatura mundial a la definición de *Weltliteratur* de Goethe. Sin embargo, el autor alemán no llegó a definir nunca con claridad a qué se refería con esta denominación de carácter polisémico, lo que implicó que fuera interpretada de formas diversas desde el siglo XIX.

A partir de entonces, varias han sido las visiones que intentan definir la literatura como un sistema mundial, pasando por la tradición universalista de las universidades francesas a finales del siglo XIX, la noción de “Great Books”, a principios del XX, los estudios poscoloniales a mediados de la centuria, la propia Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar o el canon occidental propuesto por Harold Bloom, a finales de siglo.

Las obras de pensadores como la ya mencionada Pascale Casanova o las de Franco Moretti, Edward Said, David Damrosch y Djelal Kadir han contribuido a inicios del nuevo siglo a consolidar la discusión en torno a un término que aún está por definirse.

Damrosch comenta las múltiples cargas semánticas del término a través de los años: “world literature has often been seen in one or more of three ways: as an established body of classics, as an evolving canon of masterpieces, or as a multiple windows on the world” (2003: 296).<sup>4</sup>

Este crítico explica que la literatura llamada mundial existe hoy gracias a un doble proceso: primero, el de ser leída como literatura (de por sí una premisa compleja), y luego el de circular más allá de su punto de origen cultural y lingüístico, ya sea en su idioma original o en traducción. El autor insiste en que, más que un objeto, la literatura mundial es un método de lectura, una manera de comprometerse con la literatura más allá del limitado mundo cultural propio (2003: 298). Aunque toda literatura es un fenómeno colectivo a la vez que una experiencia profundamente

---

<sup>4</sup> La literatura mundial ha sido concebida frecuentemente en tres vías: como un cuerpo establecido de clásicos, como un canon de obras maestras que evoluciona o como ventanas múltiples del mundo (traducción del autor)

individual, el método que propone Damrosch consiste, sobre todo, en leer obras literarias teniendo en cuenta las formas en que se da su circulación internacional.<sup>5</sup>

Mariano Siskind sigue las premisas de la concepción de literatura mundial de Damrosch, pero niega, por su parte, que el proceso de mundialización esté asociado principalmente a la circulación material de las obras, sino que lo asocia más bien a un proceso intrínseco a estas.

Damrosch, por otra lado, no deja de advertir que la emergencia del concepto está intrínsecamente vinculada a la práctica de la traducción, habida cuenta de la necesidad de la irrupción del texto literario en un entorno internacional como condición *sine qua non*: “works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture’s national tradition and the present needs of its own writers” (2003: 283).<sup>6</sup>

Para Moretti la literatura mundial consiste más bien en “un sistema planetario”, (2000: 65) en tanto Hugo Achugar la rechaza como “un producto [...] del momento histórico que vive la clase media académica en partes de Occidente y algunas de sus periferias” (2006: 209). En este sentido, Moretti toma la teoría del sistema-mundo de Wallerstein, para la que el capitalismo internacional constituye un sistema que es al mismo tiempo uno y desigual: con un núcleo y una periferia (y una semiperiferia) unidos en una relación de desigualdad creciente. Así, al igual que el capitalismo mundial, dice Moretti, la literatura mundial es “una y desigual”, dividida en centros, periferias y semiperiferias.<sup>7</sup>

En términos gramscianos, esta relación con las “periferias” se estructura en el reconocimiento de las peculiaridades de estas culturas “otras” de la globalización, de las que incorpora normas, formas y prácticas estéticas para plasmar un mundo alrededor de un núcleo local predominante.

A esta visión se contraponen la de Walter D. Mignolo quien la concibe como un sistema que “no opera por sí mismo, sino que se controla desde un centro de

---

<sup>5</sup> La primera traducción al inglés de La región más transparente tuvo lugar en 1960 (Where the Air is Clear) y la segunda, en 1971. Al francés, en 1964; al checo, en 1966; al polaco en 1972

<sup>6</sup> works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture’s national tradition and the present needs of its own writers. Los textos se convierten en literatura mundial al ser recibidos al interior de una cultura extranjera, definido de varias maneras por una tradición cultural nacional y las necesidades actuales de sus propios escritores

<sup>7</sup> La regla que elabora Moretti parte del paradigma de la literatura promovido por el crítico marxista Fredric Jameson según el cual los centros proponen las formas y las periferias los contenidos (Jameson, 2004:12)

enunciación, esto es, agentes, instituciones y categorías de pensamientos asentadas en la construcción de la civilización occidental” (2012: 29).

Desde la teoría de los polisistemas, por otra parte, se superan estas dicotomías entre centro y periferia, ya que se considera que un polisistema no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones.

Moretti razona que la literatura mundial no es una simple cuestión de leer más obras, sino de determinar un método de lectura. Emulando el discurso científico, entiende que la literatura mundial es un “problema” y como tal requiere un acercamiento conceptual y generalizable.<sup>8</sup>

Para Antonio Gómez, las investigaciones en torno a la literatura mundial solo “hacen evidente la preocupación en los centros de estudio metropolitanos por dar cuenta crítica de la producción literaria periférica y sus relaciones con las culturas hegemónicas”. Es por ello que la considera como “el último coletazo del impulso de desestabilización y democratización del canon que había[n] configurado los programas de estudio e investigación durante los ochenta y noventa” (Gómez, 2012: 34)

Por su parte, para el crítico César Domínguez, el término literatura mundial cobra nuevos bríos a partir de la publicación del libro *La república mundial de las letras*, antes mencionado, en tanto estudia “el universo en que se engendra lo que se considera literario” y que apunta nuevamente a la posibilidad de estudiar la literatura en su totalidad, como un fenómeno planetario, superando modelos de análisis basados en la comparación de las literaturas nacionales y tratando de escapar de los modelos de exclusión de literaturas periféricas que habían caracterizado propuestas anteriores.

No obstante, cabe señalar que Sánchez Prado considera que América Latina se adelanta al debate de la literatura mundial, al establecer una analogía entre el mecanismo sociológico de Casanova para describir cómo opera la literatura mundial con el que describe Ángel Rama para América Latina en *La ciudad letrada*, quien, según Sánchez Prado, explica más certeramente los mecanismos vinculados a la autonomía del campo cultural. Prado señala, por ejemplo, que, a diferencia de Casanova, Rama debate “la forma en que la letra es parte de un sistema amplio de disciplinas que regulan el cuerpo social” (2006, 27).

---

<sup>8</sup> El método de Moretti consiste en la “lectura lejana” o “distante”, la cual se opone a la práctica de “close reading, traducida generalmente como “lectura cercana” o “detallada”, esa forma tan popular en la academia estadounidense desde el postestructuralismo.

No obstante, como señala Moretti, aunque las formas se pueden mover de la periferia al centro del sistema y de periferia a periferia o en cualquier dirección, rara vez lo hacen en forma contraria a los recursos económicos y técnicos puestos a disposición de la innovación en los centros culturales.

Es por ello que Emily Apter (2013) propone la necesidad de hacer patente en la literatura mundial una multiplicidad lingüística que suponga una alternativa a las tendencias aglutinadoras, entendiendo que una orientación postnacional puede llevarnos a minimizar las luchas económicas y de poder que muchas veces son patentes en la política literaria, a la vez que a obviar los conflictos de intereses entre las comunidades multilingües y los estados monoculturales.

En su opinión, los estudios en torno al concepto de literatura mundial no han sido capaces de reconstruir la historia literaria a partir de nuevas cartografías planetarias que tengan suficientemente en cuenta la alteridad y la opción de la intraducibilidad, inherente, a la propia noción de “universal”. (2013:5)

Esto es lo que Casanova define como meridiano de Greenwich, es decir, el fenómeno que se ha establecido como consecuencia de las rivalidades internacionales, de las luchas literarias que han tenido lugar a lo largo de los siglos y que han terminado asociando el valor literario a determinadas lenguas y áreas culturales (2001:42).<sup>9</sup>

Así, para la investigadora, el acceso al prestigio literario no depende solo de la calidad de una obra, puesto que no existen las mismas oportunidades para un autor si escribe en inglés o en albanés o si publica en Londres o en Bombay, en tanto considera que, al igual que en otros campos de la cultura, también en el literario existe una soterrada lucha entre aquellos espacios que gozan de un indiscutible prestigio y aquellos otros, excéntricos, que buscan desde los extremos hacerse un hueco en la historia de la literatura.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Como explica la crítica Constanza Ternicier(2014), Casanova se propone hacer un análisis de la literatura mundial a partir de la hegemonía de la literatura francesa, un espacio dotado de “clásicos universales” y que, gracias a este capital, goza de mayor autonomía y ejerce influencia sobre otras realidades. Bajo dicha perspectiva, otras expresiones literarias más nuevas o menos reconocidas (como es el caso de Latinoamérica) sólo reproducirían una continuidad patrimonial respecto a Europa —lo que ella llama el Meridiano de Greenwich—, y particularmente en función de París como una de las principales capitales culturales del viejo continente. Es por ello que Ternicier critica esta visión aséptica del campo literario, dado que Casanova se basa, casi exclusivamente, en ejemplos canónicos y en un enfoque demasiado tradicionalista como para reconocer el verdadero valor de la innovación. Una metodología que deja de lado la multiplicidad de factores que intervienen en el proceso(2014:189)

<sup>10</sup> En su texto, Casanova sostiene una conservadora opinión según la cual París sería el centro cultural desde el que se gesta el resto del mapa de influencias de la literatura mundial. Es obvio, que desde hace más de medio siglo ni la literatura europea ni la francesa, en particular, constituyen un referente

De acuerdo con la crítica francesa, es este proceso el que obliga a los autores de los confines del mundo a hacer todo lo posible para ser consagrados en estos centros si quieren tener alguna oportunidad de sobrevivir como escritores. Así, los representantes de la literatura de naciones pequeñas y sin relevancia internacional, en opinión de Casanova, han tenido que vencer la tendencia que durante años les ha arrinconado dentro del mundo literario.

Pero este proceso, asegura, ha sido fuente de enriquecimiento, en tanto "uno de los elementos más innovadores del panorama literario actual quizá sea el auge de lo pequeño", puesto que estos autores, asegura, "son los más abiertos a las últimas invenciones estéticas de la literatura internacional. (...) La lucidez y la rebelión contra el orden son un principio básico de su creación".(2001:45)

Casanova señala dos estrategias de estos escritores para ingresar en el mundo literario oficial: la asimilación, o sea, "la integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio dominante" y la estrategia de la diferenciación, "la afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional" (2001:62).

Estas estrategias conllevan a que los escritores más diferenciados se han convertido en portavoces de las ideas nacionales o de las ideas políticas, especialmente en las dictaduras, o han sido perseguidos y/o prestigiados por el uso político-nacional de su obra. Asimismo, en los sistemas literarios poco autónomos, el escritor adquiere con frecuencia el papel de profeta, de mensajero colectivo, de vate nacional (2001:72).

En este sentido, la autora considera que

"el grado de autonomía de las regiones más literarias se mide, en especial, por la despolitización de los objetivos literarios, es decir, por la desaparición casi general del tema popular o nacional y por la aparición de textos denominados puros, sin función social ni política, liberados de la necesidad de participar en la elaboración de una identidad o un particularismo nacionales". (2001: 72)

Los representantes de estas pequeñas literaturas, afirma, han conseguido la necesaria autonomía en una segunda fase, cuando ya les ha sido posible cuestionar el realismo

---

para las nuevas narrativas. Es interesante cómo el centro en nuestro período de estudio se desplazó hacia Barcelona, y ya desde finales del siglo pasado, se hizo evidente que Nueva York, y la literatura estadounidense, serían el nuevo referente.

vigente "y apoyarse en los modelos y las grandes revoluciones estéticas reconocidas en el meridiano de Greenwich".(2001:73)

Es por ello que concluye que muchos de estos escritores, excéntricos por su origen y manera de escribir, son los mayores revolucionarios que ha tenido la literatura en el siglo XX: "innovan y trastocan las formas, los estilos, los códigos literarios más admitidos en el meridiano de Greenwich, y de este modo contribuyen a cambiar profundamente, a renovar y hasta desbaratar los criterios de la modernidad y, por ende, las prácticas de toda la literatura mundial."(Ibídem)

Resulta llamativo que, para la autora, estas tendencias se evidencian, fundamentalmente, en autores provenientes de naciones que emergen de una antigua situación colonial, cuyas estrategias y las distintas etapas por las que transitan en sus esfuerzos por "fabricar la diferencia" reproducen por las que pasaron los "fundadores de la autonomía literaria".<sup>11</sup>

Desde la teoría de los polisistemas, este proceso se explica de forma diferente. La dinámica del polisistema crea puntos de inflexión, esto es, momentos históricos en los que los modelos establecidos ya no son aceptados por las generaciones más jóvenes y cuando, en el punto de inflexión, no se acepta ninguno de los elementos del repertorio, entonces se produce un vacío literario y ante tal vacío, los modelos extranjeros se infiltran con facilidad.(Even-Zohar, 1999: 227)

#### 1.4.1 Latinoamérica y la literatura mundial

De acuerdo con Casanova, es en esta rama en las que se inscriben los autores latinoamericanos, aunque señala que estos "han conquistado una existencia y una consagración internacionales que otorgan a sus espacios literarios nacionales (e incluso, más ampliamente, al espacio latinoamericano) un reconocimiento y un peso en el campo literario que no se corresponden con los de los conjuntos políticos correlativos en el ámbito internacional" (2001:60).

Es de esta forma que, según Sánchez Prado, se dan los primeros pasos para romper ese paradigma conceptual eurocéntrico "imperialista-colonial" elaborado "en el centro" que pone a Hispanoamérica en el papel secundario pero necesario de proveer casos de estudio en la investigación literaria global" (2006, 16). Así, considera que, a la hora de analizar el papel de América Latina en la literatura mundial, es

---

<sup>11</sup> Para Mariano Siskind, el caso de *Cien años de soledad* es emblemático de las distorsiones que ha producido: es un caso de canonización de la periferia que refleja el proceso metonímico de imagen exótica de un continente y "una universalidad paradójica que rompe los esquemas de la representación del realismo moderno" (65) a favor de una imagen condescendiente de kitsch kit de realismo mágico que fascina la metrópoli..

necesario evidenciar “la necesidad de una comprensión de las especificidades de nuestra posición en el mundo y de la forma en que teorías de la mundialización pueden o no dar cuenta de ellas” (2006, 34). Para ello, pone de relieve la urgencia de dos propuestas fundamentales: corregir una historia oficial de la literatura escrita por otros y debatir la utilidad del concepto de literatura mundial desde o a pesar de sus falencias.

Para la directora del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Ohio Abril Trigo (2006), el primer punto de Prado constituye un elemento fundamental, en tanto cuestiona el principal objetivo del modelo de Casanova: el hecho de evitar los “atajos” de la crítica ideológica al definir un espacio de mediación dedicado exclusivamente a debates e invenciones de índole específicamente literaria, en el cual la realidad social y sus conflictos aparece de acuerdo a la lógica de la literatura (definida como una economía de bienes simbólicos regulada por los valores estéticos modernos) (en Sánchez Prado,2006:90 )

La académica británica Jean Franco considera que la falla central del modelo de Casanova consistiría precisamente en esa idea de una economía política de la literatura desvinculada de la esfera social. Para esta crítica, en el ámbito latinoamericano, el uso de la cultura como arma propagandística durante la guerra fría y, más recientemente, el impacto de las políticas neoliberales sobre la industria del libro (Sánchez Prado,2006:185).

De ahí también la sospecha, formulada por Françoise Perus y Franco, de que la sistematización de Casanova esté inconscientemente informada por preocupaciones vinculadas con el panorama general del neoliberalismo (tensión entre las concepciones de la literatura como bien público y como objeto mercantil).Sin embargo, lo que más ha sido cuestionado desde el campo de estudios latinoamericano es la inadecuación descriptiva e interpretativa del concepto de autonomía literaria tanto como las evidentes connotaciones valorativas que Casanova le atribuye.

Como ha notado bien H. Vidal (2006), la autonomía tiene para Casanova un valor casi religioso que desemboca en la defensa del cosmopolitismo (sinónimo de modernidad, como si la universalidad resultara de la aceptación de los criterios estéticos de las vanguardias centrales) frente al anacronismo y provincianismo de la dimensión nacional y politizada de la literatura. De ahí la crítica que se le hace de etnocentrismo y la denuncia de que su discurso, se asocia más bien a una visión desarrollista de la cultura (aspecto éste recalado por Perus) y acaba por refrendar la misma hegemonía occidental que pretende desarticular (Sánchez Prado,2006:102).

En este sentido, Siskind también pone en el centro de atención al intelectual latinoamericano, especialmente aquel escritor cosmopolita capaz de formular discursos estratégicos –y, a veces, imaginarios– sobre figuraciones del mundo a partir de su deseo de modernidad y de su aspiración de recolocar su realidad geocultural de partida (2014:21-22). El ensayista sostiene que esta tradición entre particularismo y universalismo en América Latina nunca se ha resuelto, a pesar de la tradición crítica surgida tras la revolución cubana y el *boom* de la literatura latinoamericana que apuntaba a la autonomía de este campo literario a través de una lectura sincrética del fenómeno.

Es en este análisis cuando intenta explicar el camino epistemológico y formal que hace que el realismo mágico se haya desarrollado como condición cultural local desde algunas realidades de América Latina, llegando a plantear, especialmente entre los años 40 y 70, un discurso cultural emancipador a partir de unas particularidades estéticas y retóricas diferentes de las europeas. (2014:26)

Así, para Siskind, el inicio del camino de lo mundial en la literatura latinoamericana marca un parteaguas en las relecturas poscoloniales y políticas del fenómeno del *boom* de la novela latinoamericana<sup>12</sup> que, por otro lado, dio pie a la reconfiguración de un marco teórico que ofrecía pautas de categorización en clave retrospectiva de otros autores latinoamericanos e incluso de autores dislocados con respecto al canon occidental, como Salman Rushdie, Toni Morrison, Ben Okri, Latife Takin, Mo Yan o Mia Couto. Todo esto a partir de los rasgos formales y temáticos de lo real maravilloso que evidenciaron en las letras de la región un cosmopolitismo literario que ya se hacía evidente en la obra de Darío, o de Martí, en el siglo XIX. Y es en este punto donde Siskind argumenta que tanto el nicaragüense como el cubano, como sujetos situados en un determinado período histórico –la etapa modernista– serían los primeros en responder (en el discurso literario regional) a las instancias de modernización a través de un discurso universalista.

La aspiración hacia al mundo, afirma Siskind, se convierte en un modo de articular experiencias lejanas de América Latina, en este caso, a través de una cualidad fundamental de los autores de la región a partir de entonces: su sensibilidad cosmopolita.

---

<sup>12</sup> De acuerdo con Siskind el boom significa una nueva relación de América Latina con la literatura mundial, como un mercado popular en el que las distancias entre alta cultura y cultura popular han colapsado (2006: 99)

### 1.6 El autor cosmopolita

Ulrich Bech, en su *Cosmopolitan Vision* (2006), habla del cosmopolitismo como actitud frente a la globalización, que puede ser ante todo una experiencia interna de superación y de multiplicación de las fronteras y de las oposiciones local/global y nacional/internacional.

En su contribución en el marco de *The Routledge Companion to World Literature* (2012), César Domínguez, ahonda en la anterioridad del concepto de cosmopolitismo con respecto al de nación, ya que el cosmopolita, en cuanto ciudadano del mundo, vive en una condición desterritorializada, nómada y móvil, lo que no le impide realizar una idea social y un proyecto político de mundo.

El papel del autor cosmopolita, dice Siskind, destaca por su conciencia del campo literario mundial, del lugar de su tradición literaria y cultural en él y en su capacidad de modificarlo a partir de su experiencia entre otros países y literaturas. Eso representa un doble desafío: contra las estructuras hegemónicas de las formas eurocéntricas de exclusión y contra los patrones nacionalistas de auto-marginación (2014:6).

El compromiso de estos cosmopolitas se condensa en un deseo modernizado, modernista. El sujeto cosmopolita no coincide con el escritor biológico sino como sujeto situado que asume en una coyuntura histórica, un modo de responder a las demandas modernizadoras específicas que un discurso particularista, nacionalista o regionalista que la diferencia cultural no satisfaría. “The modernistas cosmopolitan drive must be understood as the repeated demand for universal equality of those who feel excluded from the banquet of aesthetic modernity” (2014:129)<sup>13</sup>.

Un proceso que no solo se queda en los autores, en tanto, para Mario Ortiz Robles (2006) una lectura ética de la literatura mundial debe presuponer un lector perpetuamente desarraigado que lee novelas de todas partes del mundo porque no se siente a gusto en ninguna.

Ya George Steiner en sus ensayos de *Extraterritorial* (1971) había notado este fenómeno en ciertos escritores europeos, para concluir finalmente que todos los autores son extraterritoriales en cuanto que sus posibles hipotextos se han originado en otras lenguas, y sus ideas se han leído y trasladado a otros idiomas.

---

<sup>13</sup> El impulso de los modernistas cosmopolitas debe ser entendido como la demanda repetida de igualdad universal de aquellos que se sienten excluidos del banquete de la estética modernista (traducción del autor).

Como señala Fernando Aínsa (2006), el interés por el nomadismo en la literatura, los transvases, las migraciones obligadas o autoimpuestas, sustentan la escritura en un punto que debe ser considerado.

Muchos autores latinoamericanos, como Bolaño o el propio Fuentes en sus tiempos, escriben desde España, Estados Unidos, Francia u otro país latinoamericano o europeo. Y, como se analizará en próximo capítulo, muchas veces, escriben en idiomas o dialectos diferentes al materno, o convierten en idioma literario argots o usos expresivos cotidianos hasta el límite de la estandarización, como el caso del espanglish o el portuñol.

Así, el proceso de erosión y desgaste de conceptos como Estado-nación y la posibilidad de las ciudadanía múltiples ha dado paso, como hemos visto antes, a una visión posnacional en la literatura, el llamado cosmopolitismo literario o más aún, la literatura mundial, consecuencia directa de la globalización económica, los flujos migratorios, la evolución de los medios de producción y comunicación y, por supuesto, las consecuencias culturales del cambio de paradigma que ha supuesto lo que Frederic Jameson llama el capitalismo tardío (Castany, 2007: 65).

Este proceso, como coincide la mayor parte de los estudiosos, se inició a mediados del pasado siglo con la obra de los autores del *boom* y llegaría a su culmen, 40 años después con el cierre de ciclo narrativo que impuso, sobre todo como fenómeno editorial, la obra de Roberto.

### 2.1 La novela total

El arco de evolución que traza la novela latinoamericana desde el *boom* hasta la publicación de *Los detectives salvajes*, en 1998, muestra una cuerda de posibilidades en las que se acortan y, a la vez, se multiplican las fronteras entre lo tradicional y lo renovador. Sin embargo, podemos afirmar que una de las herencias fundamentales del *boom* en la narrativa finisecular (al menos en la de largo aliento) y en especial, en la narrativa de Roberto Bolaño, fue la concepción de la obra total: una novela de estructura compleja, que intenta apelar a múltiples recursos estilísticos y formales para intentar captar toda la realidad de una época y convertirse en espejo literario de la misma... O al menos de una parte relevante de ella. Como expresa la estudiosa Angélica Crovetto-Fernández el propósito fundamental de este tipo de obras

abarcar un mundo objetivo completo, una realidad que si bien es análoga a la de la época de la que emana, no es ni idéntica a esta ni permutable con ella. Pues como resulta imposible captar toda la realidad, la tarea del escritor consistirá en cualificar su representación de tal modo que cree una ilusión convincente y autónoma (Corvetto-Fernández, 2002:15).

Para Mario Vargas Llosa, creador del concepto, una novela total es aquella capaz de construir un mundo de una riqueza extraordinaria, agotar todas sus posibilidades y agotarse con él. Es decir, son esas creaciones “demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes” (2007:10). Son, en definitiva, aquellas obras que generan una especie de microcosmos del universo humano donde cabe desde lo más infinitamente pequeño hasta lo más infinitamente descomunal (Ídem).

Esta totalidad, asegura el autor peruano, se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela, que se presenta como ejemplo de muchas relaciones antinómicas: lo tradicional y lo moderno; lo localista y lo universal; lo imaginario y lo realista... Se caracterizan, además, por apelar, generalmente, a una serie de recursos estilísticos y formales, de estrategias de canibalización (toman de muchas otras obras y referentes) y por constituir sumatorias de muchos géneros y estilos, desde las novelas de caballería e históricas hasta las biografías u otras obras de corte costumbrista, erótico, psicológico...Una concepción que en la mayoría de las ocasiones les garantiza una serie de premios que redundan en su accesibilidad

ilimitada para toda suerte de públicos, desde los más hasta los menos letrados (2007:10). Antes, al analizar la estructura y repercusión de *Tirant le Blanc*, la obra por excelencia de la literatura de caballería valenciana, Vargas Llosa había expresado que la novela total era aquella que, como la de Joanot Martorell, proponía una representación de la realidad a condición de ser una creación autónoma, un objeto dotado de vida propia (1984, xv).

En su libro *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y su mundo* (1967), el filósofo checo Karel Kosik considera que solo por la interacción de las partes se conforma la realidad. Es decir, la realidad, en tanto totalidad concreta, debe concebirse como un conjunto de leyes y conexiones internas entre categorías que construyen un fenómeno. Esta comprende la creación del conjunto y de la unidad, de las contradicciones y sus génesis, o sea, el todo y las partes.

El propio Carlos Fuentes considera que la totalidad en la novela se manifiesta cuando el lenguaje del presente reactiva el lenguaje del pasado (1969: 82); es decir, cuando la obra se vuelve no solo una vía para rescatar los grandes textos de antaño, sino también de luchar contra sus autores y su legado en la literatura contemporánea. Esta es la vía, afirma, en que la obra de arte puede añadir algo a la realidad que antes no estaba allí y, al hacerlo, “forma la realidad, pero una realidad que no es muchas veces inmediatamente perceptible o material” (1993:17).

La novela total fue, por demás, una de las vías por la que los autores latinoamericanos desde el boom se insertaron en el canon de la literatura mundial, al intentar crear un mosaico compacto de la realidad, la mitología y el destino de América Latina, en obras densas y, a la vez, de digerible lectura, accesible para todo tipo de público. Bolaño, por su parte, entiende que la novela total es aquella que “se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible” (2002:15).

Tanto *La región...* como *Los detectives...* podrían ser vistas como manifestaciones de la novela total, si tenemos en cuenta la voluntad de sus autores de concebirlas como expresiones de la vida del hombre y de la sociedad de sus épocas. De acuerdo con el escritor mexicano José Emilio Pacheco, la novela de Fuentes fue el primer intento regional de este tipo de obras (2008:15), una concepción sobre la narrativa que Bolaño volverá a intentar con *2666*.

Siguiendo los criterios de Vargas Llosa, podríamos afirmar que ambas son obras de géneros híbridos<sup>1</sup>, si tenemos en cuenta que apelan a técnicas propias del cuento (“La historia, una historia de amor, trata sobre una muchacha inmensamente rica y muy inteligente que un buen día se enamora de su jardinero o del hijo de su jardinero o de un joven vagabundo que por azar va a dar con sus huesos a alguna de sus propiedades y se convierte en su jardinero”) (Bolaño, 1998:423)<sup>2</sup>; utilizan recursos del periodismo (“MARROW, NUEVO EMBAJADOR DE EE.UU. No retroactividad del Artículo Veintisiete Los arzobispos de Chapultepec”) (Fuentes, 2008:128)<sup>3</sup>; recuperan el estilo y la crudeza del testimonio (“Luego perdí la cuenta de los días que llevaba encerrada. Desde mi ventanuco veía pájaros, árboles o ramas que se alargaban desde sitios invisibles, [...] Luego comí papel higiénico, tal vez recordando a Charlot, pero sólo un trocito, no tuve estómago para comer más”)(Bolaño, 1998: 193); la altisonancia del teatro (es Gabriel puñado de alcantarillas, es Bobó de vahos, es Rosenda de todos nuestros olvidos, es Gladys García de acantilados carnívoros)(Fuentes, 2008:536); manifiestan el rigor y la minuciosidad de la biografía (“Norma nació en Torreón, de una familia de pequeños comerciantes que quebraron cuando ella tenía cinco años y acababa de proclamarse el Plan del Agua Prieta”) (Fuentes, 2008:128); la naturalidad del guion de cine (“Ayer por la noche nos descubrieron. Lupe y yo estábamos en nuestra habitación, cogiendo, cuando la puerta se abrió y entró Ulises Lima. Vístanse rápido, dijo, Alberto está en la recepción hablando con Arturo)(Bolaño, 1998:599); y el tono de la poesía(“Oh, faz de mi derrota, faz inaguantable de oro sangrante y tierra seca, faz de música relajada y colores tibios”)(Fuentes, 2004:45).

Mezclan así los géneros y los estilos en los distintos discursos y voces de los personajes para presentar un caleidoscopio de las sociedades y por supuesto, de la literatura. La abundancia intertextual, diversidad de conflictos, profusión de personajes, ondulado y complejo tratamiento del tiempo, recurrencia al humor y la expresión del

---

<sup>1</sup> Barthes, desde la perspectiva del análisis estructural, menciona la amplia diversidad de géneros que podemos encontrar en la literatura contemporánea: “Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (...), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación” (1994:124)

<sup>2</sup> Todos los ejemplos de *Los detectives salvajes* corresponden a la edición de Compactos Anagrama, de 1998, por lo que en los casos que no genere confusión con la otra obra objeto de estudio se citará solo con la página.

<sup>3</sup> Todos los ejemplos de *La región más transparente* corresponden a la edición conmemorativa de la Real Academia Española, de 2008, por lo que en los casos que no genere confusión con la otra obra objeto de estudio se citará solo con la página.

conflicto existencial de sus personajes se articulan para servir como mosaico de un tiempo, o al decir de Bloch, del espíritu de una época: la de mediados y finales del siglo XX en América Latina. Pero no solo eso, pues como expresa el mismo Fuentes la novela, cuando está lograda, debe ser mayor que el espíritu de su época, ya que lo puede reflejar; pero no solo ser una simple imagen de él, pues si “la historia agotase el sentido de una novela, esta se volvería ilegible con el paso del tiempo” (1993: 18).

Ambas novelas describen el universo cerrado y múltiple en que se desarrolla una generación: *La región más transparente*, la de inicios de siglo, la del México de la Revolución; mientras, *Los detectives salvajes* recoge a las generaciones herederas de ese legado, de lo que vino después. Sus personajes son, de alguna manera, los que arrastran el fracaso de la historia de Fuentes.

Las dos obras, en el mismo código de la novela total, optan por narradores imparciales. Su estructura de aparente caos narrativo, de rompecabezas de voces y personajes (y en el caso de *Los detectives*, con la inclusión de un diario), apuestan por esa mirada múltiple, que propicie lecturas antagónicas y haga partícipe al lector de la construcción del mundo narrado. La propia polifonía que analizaremos más adelante es otra de las características esenciales de la novela total en ambas obras, en tanto “comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. (Vargas Llosa, 1984: XII).

Siguiendo el paradigma teórico sobre la novela total establecido por el crítico británico Robin Fiddian en su estudio sobre el *Ulises* de Joyce<sup>4</sup>, podríamos decir que las dos obras, en ese ímpetu de describir una realidad de forma exhaustiva (en el caso de Fuentes, el México tras la Revolución y, en el de Bolaño, el después de ese después, apelan a una amplia gama de referentes enciclopédicos. En el caso de Fuentes, de naturaleza principalmente histórica, como se evidencia en el fragmento

---

<sup>4</sup> Fiddian resume en cuatro características principales la expresión de la novela total a nivel lingüístico:

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

final, cuando enumera nombres y mitos que han conformado la esencia de la identidad mexicana<sup>5</sup>:

La piel del rostro sobre la piel del rostro, mil rostros una máscara  
Acamapichtli, Cortés, Sor Juana, Itzcóatl, Juárez, Tezozómoc, Gante  
Ilhuicamina, Madero, Felipe Angeles, Morones, Cárdenas, Calles,  
Obregón, Comonfort, Alzate, Santa Anna, Motolinia, Alemán,  
Limantour, Chimalpopoca, Velasco, Hidalgo, Iturrigaray, Alvarado,  
Gutiérrez Nájera, Pánfilo de Narváez, Gutierre de Cetina,  
Tetlepanquetzal, Porfirio Díaz[...] (468)

En Bolaño, los referentes enciclopédicos, propios de la novela total, se hacen evidente en su propia concepción sobre la literatura. Pero, a diferencia de Fuentes, no serán referidos desde una posición solemne, sino más bien desde la el humor y la parodia:

Dentro del inmenso océano de la poesía [Ernesto San Epifanio, uno de los personajes] distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran las de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas (103).

Fiddian señala que otras de las características a nivel lingüístico de la novela total es la mezcla de una perspectiva histórica y mítica y la transgresión de las normas convencionales de la economía narrativa. En *La región más transparente*, este elemento se evidencia desde la propia búsqueda mítica (de la víctima para el sacrificio -memorial del pasado glorioso de México- que realiza Ixca Cienfuegos), hasta la propia revisión histórica de la nación que constituye el análisis de clases sociales de la obra. Las fluctuaciones entre el tiempo mítico y el histórico dotan a la novela de una estructura atomizada que convierte también el movimiento de los personajes en la búsqueda de una utopía. Una utopía, por cierto, que se proyecta en el regreso de un pasado glorioso, político y social.

---

<sup>5</sup> Este afán de totalidad de la novela de Fuentes fue considerado por Cortázar un error de principiante en la carta que le escribió al mexicano en septiembre de 1958: “ ha echado el resto, ha metido un mundo en 500 páginas, se ha dado el gusto de combinar el ataque con el goce, la elegía con el panfleto, la sátira con la narrativa pura”(2002:14)

En *Los detectives salvajes*, la forma de aproximación al mito subvierte la variante histórica y las raíces ancestrales para adentrarse en el terreno de lo poético. El mito que se buscará, tras el que deambularán también sus protagonistas por la Ciudad de México y por los desiertos de Sonora, es el de la poesía, encarnado en la figura de Cesárea Tinajero .

Pero si la novela total, tal como la concibió Vargas Llosa (tomando como ejemplo *Cien años de soledad* y su estructura de creación y fin de un mundo) propone un ciclo cerrado, las obras analizadas de Fuentes y Bolaño no cierran el ciclo narrativo del universo caótico que describen, sino que finalizan en la misma incertidumbre; en el pesimismo y el misterio que les dieron origen. “Aquí nos tocó. Que le vamos a hacer. En la región más transparente del aire” (Fuentes, 2008: 460). “¿Qué hay detrás de la ventana?” (Bolaño, 1998: 609.) La fragmentariedad, voluntaria imprecisión y caos narrativo que las caracterizan, más que crear un núcleo cerrado en sí mismo, con principio y final, buscan crear un universo múltiples, de miradas oblicuas, en el que el narrador (o los narradores) no solo tiene función de demiurgo generador de un mundo, sino que se convierte en un personaje más, atormentado por los mismos fracasos y las mismas incertidumbres sobre el destino, como cualquier otro ser humano que habite un espacio al otro lado de la realidad.

### **2.2 El espacio. La ciudad como lugar de enunciación**

Ya desde el romanticismo se pueden encontrar las primeras manifestaciones de la ciudad en el imaginario de los escritores de América Latina. Aunque los paisajes bucólicos continúan siendo el lugar de enunciación por antonomasia, la incertidumbre y la desazón de vivir en espacios urbanos (y la posibilidad de escapar de ellos hacia entornos remotos) será uno de los temas que atraviese este movimiento regional y su sucesor, el modernismo.

Los inicios del siglo XX marcarán la llegada de las vanguardias, y con ellas, la ciudad latinoamericana se manifestará como lugar de enunciación<sup>6</sup>, tanto de la narrativa, como de la poesía. Las obras de Roberto Arlt mostrarán una renovada imagen de los espacios urbanos, donde los delirios y la fantasía darán paso a los traumas del emergente entorno industrializado. Será una ciudad onírica y fragmentada, dibujada en barrios y lugares por los periplos del *Adán Buenosayres*, de Marechal, o por las rutas poéticas del propio Borges; una ciudad que se debate entre

---

<sup>6</sup>En su libro *Análisis semiótico del discurso*, Joseph Courtés define el lugar de enunciación como el ámbito que define la inscripción espacial del sujeto/personaje en el acto lingüístico.

lo paradójico y lo nostálgico; o entre la asfixia y la falta de sentido, como en Sábato; una ciudad que se revela como parte de un todo todavía incomprensible.

No será, todavía, la ciudad que habían revelado Alfred Döblin en su *Berlín Alexanderplatz* (1928) y John Dos Passos en su *Manhattan transfer* (1925): la ciudad compleja, la totalidad abigarrada que precisaba nuevas técnicas para poderse describir. Döblin destruye las concepciones tradicionales de héroe y la estructura cronológica de relato, subvierte la narración en el caos, explota monólogos interiores, combina distintos niveles de lenguaje y puntos de vista, apela al collage intertextual, utiliza canciones, titulares de prensa, transcribe sonidos... Su literatura era una constatación de los avances tecnológicos y de las principales corrientes teóricas de moda en la época, desde el auge de la radio y el cine, la explosión de la publicidad y el desarrollo del behaviorismo como corriente de la filosofía y la psicología. Dos Passos subvierte también los cánones del tiempo y de las voces, crea un relato polifónico para entender una época de Nueva York que abarca 30 años. Su obra es un reflejo de las clases sociales que habitaban aquella ciudad de los años veinte, desde abogados, trabajadores portuarios, camareros y sindicalistas hasta prostitutas y traficantes de alcohol. Cada uno de ellos tiene una voz peculiar, una mirada diferente que marca no solo la clase social, sino una nueva forma de entender la ciudad. Ellen Thatcher, una actriz de Broadway, es el personaje que guiará la madeja inextricable de personajes que articulan la obra. Como lo hará, 23 años más tarde, Gladys, la prostituta que sirve de comodín para las historias entrelazadas de *La región más transparente*, la novela de Carlos Fuentes que copia el modelo y estilo de estos autores, sobre todo de Dos Passos, para mostrar una visión diferente de la ciudad latinoamericana.

Gran parte de la crítica coincide en que la primera novela de Fuentes inicia el camino de la búsqueda literaria de un nuevo paisaje de la ciudad latinoamericana, ya no el mítico, fantasmagórico, exótico, realista o de utopías que había marcado la producción anterior, tanto a nivel nacional como regional<sup>7</sup>. La novela de Fuentes marca, tal vez, el comienzo de la narrativa del fracaso de la idea de la gran ciudad en el imaginario literario de América Latina, una premisa que luego Bolaño retomará en el espacio y las voces de *Los detectives salvajes*.

En opinión de Vargas Llosa (2004), una de las características fundamentales de la obra de Fuentes, que le permitieron incluirse dentro del panorama literario mundial, fue precisamente la elección del espacio, al revelar toda una región en la

---

<sup>7</sup> Dos años antes de la publicación de *La región más transparente*, Luis Spota había publicado *Casi el paraíso*, una novela sin grandes ínfulas que también intentaba recrear la vida de algunas clases sociales en el México desarrollista posterior a la revolución.

representación de una ciudad compleja y, a la vez, atomizada: el México de inicios y mediados de siglo XX. Al decir de Carlos Monsivais, este es el gran tema oculto y público de *La región...*: la ciudad que es el resultado de las instituciones revolucionarias y de las mezclas que ellas propician (2001: 97).

En su ensayo *Tientos y diferencias*, Alejo Carpentier considera el desplazamiento a la ciudad de la novela latinoamericana como un paso básico para la inserción de la literatura regional en el panorama mundial:

acaso por lo difícil de la tarea, prefirieron nuestros novelistas, durante años, pintar montañas y llanos. Pero pintar montañas y llanos es más fácil que revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles — por afinidades o contrastes— con lo universal. Por ello, ésa es la tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano. Por haberlo entendido así es que sus novelas empiezan a circular por el mundo, en tanto que la novela nativista nuestra, tenida por clásica en los liceos municipales, ni convence ya a las generaciones jóvenes ni tiene lectores en el lugar de origen —cuando los tiene en el lugar de origen (2012:24)

Lezama Lima consideró como un arte ese paso de la “selva” de la literatura anterior a la gran ciudad, reflejo de un dominio y profundización de la técnica literaria: “He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad” (1968:45).

El propio Roberto Bolaño, quien también tomaría a la Ciudad de México como lanzacohetes para proyectar una visión más internacional de lo latinoamericano, reconoció el uso del espacio en *La región más transparente* como un ejercicio de valentía por parte de Fuentes, una experiencia que seguramente, le sirvió de inspiración a la hora de escribir *Los detectives salvajes*:

“Pocos escritores mexicanos contemporáneos, con la posible excepción de Carlos Fuentes y Fernando del Paso, han emprendido semejante empresa, como si tal esfuerzo les estuviera vedado de antemano o como si aquello que llamamos México y que también es una selva o un desierto o una abigarrada muchedumbre sin rostro,

fuera un territorio reservado únicamente para el extranjero. (Bolaño, 1995: s/p)<sup>8</sup>

Esta ciudad “que en algún momento de su historia se pareció al paraíso y que hoy se asemeja al infierno de los hermanos Marx, al infierno de Guy Debord, al infierno de Sam Peckinpah”, como la describiría el autor chileno, es el escenario donde se tejen las conjuras políticas y las decisiones en las que participa Federico Robles y su pandilla; y, también, por donde deambulan Ulises Lima, Arturo Belano, Juan García Madero y el resto de las almas desencantadas de los real visceralistas. Fuentes intenta captar con sus plumas la cotidianidad de la ciudad creciente de los años 50; mientras Bolaño retoma los recuerdos de sus años de exilio mexicano y trata de escribir la ciudad de sus memorias y sus aventuras como punto de partida de una historia que bifurcará sus senderos por los cuatro costados del mundo.

Ambos autores utilizan, como principio técnico, una sucesión de espacios ciudadanos conocidos y reconocibles para crear un mapa literario de México. En las dos novelas, el Distrito Federal cobra vida en calles, avenidas, barrios, rumbos, espacios públicos y lugares específicos concretos ya establecidos en los imaginarios sociales desde inicios de siglo XX. En los dos planos de interpretación de la espacialidad, desarrollan una técnica similar: en el primero, ubican la historia principal de sus novelas en un espacio arquitectónico y urbano, moderno y cosmopolita: el de la Ciudad de México. En el caso de Fuentes, el de la primera mitad de siglo, y en el de Bolaño, en la siguiente (aunque la segunda parte de la novela se desarrolla en varias locaciones de Sonora). En un segundo plano, los espacios de la ciudad son nombrados como referentes simbólicos. En el caso de Fuentes, muchas veces la mención a espacios específicos de la ciudad tiene una carga mítica, vinculado a leyendas o ritos antiguos mexicanos o heredados de la conquista:

A la vista de Robles, México iba abriéndose como naipes de distintas barajas –el rey de bastos en Santo Domingo, el tres colorado en Polanco-, del túnel oscuro de Mina, Canal del Norte y Argentina, con la boca abierta, en busca de aire y luz, tragando billetes de lotería y volantes de gonorrea, hasta encontrar la línea recta de la conducta en la Reforma, indiferente a los vicios menores, apretujados, de Roma y Cuauhtémoc, con sus caras quebradizas, sus cimientos flácidos (77).

---

<sup>8</sup> Vale destacar como objeción, no obstante, que la literatura mexicana escrita en la década de 1960, principalmente asociada al grupo La onda, produjo obras de ambientes urbanos que intentaban recrear las complejidades de aquellos años.

En tanto, en Bolaño, la precisión geográfica de los referentes espaciales del DF habla también de las formas en que la gran ciudad absorbe las esencias de la individualidad y donde los recuerdos personales del autor sobre sus años aquí se intercambian con los espacios por los que transitan sus personajes:

Lo cierto es que ambos volvimos a saltar la barda y emprendimos la retirada de la colonia Condesa. Mientras caminábamos (en silencio, por el parque España, por Parras, por el parque San Martín, por Teotihuacán, a esa hora transitados sólo por amas de casa, sirvientas y vagabundos), pensé en lo que me dijo María sobre el amor y sobre el dolor que el amor dejaría caer sobre la cabeza de Pancho. Para cuando llegamos a Insurgentes Pancho había recuperado su buen humor y hablaba de literatura, me recomendaba autores, trataba de no pensar en Angélica. Luego tomamos por Manzanillo, nos desviamos por Aguascalientes y volvimos a torcer al sur por Medellín hasta llegar a la calle Tepeji. (66)

El análisis de los fragmentos anteriores, revela otra particularidad común a las dos narraciones: el mapa de la ciudad es trazado por los desplazamientos de sus personajes. Barrios, monumentos, avenidas, trazados urbanos son descritos a partir del caminar de los personajes, lo que nos recuerda esa figura que definió Walter Benjamin en su estudio de Baudelaire: el *flâneur*, ese personaje que, al recorrer la ciudad, nos muestra la imagen de un mundo (Benjamin, 1998:56).

El *flâneur*, más que más que de un espacio, nos habla de una sociedad, de un periodo preciso y de una época. Es por eso que no resulta extraño que los dos autores hagan uso de él para describirnos no solo una ciudad, una región, sino también, un periodo determinado. En ambas obras, el impulso del *flâneur* es, casi siempre, la insatisfacción, el fracaso de la circunstancia autóctona, el hastío de la cotidianidad de la ciudad, de las circunstancias vitales o del orden establecido. En otras palabras, el *spleen*, esa forma del tedio de la que hablan Benjamin. Y claro, Baudelaire.

De manera llamativa, las formas en que se realizan estos recorridos en las novelas establecen ciertos patrones comunes: en *La región más transparente*, la prostituta Gladys deambula en la alta noche por la colonia Guerrero y llega, ya casi al amanecer, hasta la calle Bucareli, donde tendrán años después sus bares de encuentro los poetas del real visceralismo. Mientras, en *Los detectives*, Juan García Madero y María Font caminan en la madrugada en sentido inverso: “por Bucareli hasta Reforma, cruzamos y nos internamos por la avenida Guerrero” (43). Al llegar allí

María le dice a Juan: “Este es el barrio de las putas” (Ibidem) y encuentran a Lupe, la prostituta de la novela de Bolaño. Gladys toma un taxi hasta la colonia Doctores; va hasta San Juan de Letrán, pasa por las Vizcaínas y llega a Niño Perdido, la calle del hotel Los Claveles, donde se encuentra Bárbara Patterson en la novela de Bolaño. Juan García Madero, en *Los detectives*, y Federico Robles, en *La región*, vagan por el centro de la ciudad. El poeta pasa por la librería El Sótano, cruza la avenida Juárez y se va a sentar en la Alameda, por donde también camina Ramón Guzmán en la obra de Fuentes. Robles sigue su recorrido a pie hasta la colonia Narvarte, por donde también vive Alberto Moore en *Los detectives*. Gabriel, el emigrante retornado, sale de la Plaza Nezahualcóyotl, cruza la colonia Tránsito, la colonia Obrera, y se dirige a Balbuena. A “una vecindad perdida en la colonia Mercedes Balbuena” (90) va García Madero a dormir con Rosario. Gabriel y sus amigos salen de Balbuena y pasan por Boturini camino a la calle Maeve; mientras Rosario y Juan salen de Balbuena y van caminando hasta los baños públicos El Amanuense Azteca, en la calle Lorenzo Boturini. Ixca Cienfuegos, “la conciencia de la ciudad”, visita en la calle Abraham González a uno de los personajes que participó en la Revolución, Librado Ibarra. Mientras, en *Los detectives*, Auxilio Lacoutoure, “la madre de la poesía mexicana”, recuerda cuando iba a preparar fideos al apartamento que tenía la familia de Arturo Belano en la misma calle. Belano, cuenta, también se había ido a hacer la revolución a Chile.

Más allá de las simetrías en los recorridos de los personajes, el uso de la figura del *flâneur* evidencia la voluntad de trazar mapas mentales de la ciudad, ganar complicidades en el lector y potenciar el sentido de búsqueda del espacio vital que realizan los personajes. Son recorridos que marcan eso que Debord denominó derivas, entendidas “como una técnica de paseo sin interrupción a través de ambientes variados”, un concepto indisolublemente ligado al reconocimiento de ciertos elementos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo en oposición a las nociones clásicas de viaje y de paseo (Debord et al., 1996: 22).

En la mayoría de los casos, los sitios más conocidos de la ciudad apenas son mencionados en las obras (la Catedral, Sanborns, Reforma, Parque Hundido...). Aparecen más bien como referencias en la cartografía de una ciudad literaria, puntos en el mapa de una geografía conocida y reconocible de un espacio vivido y recordado. De esta manera, los autores diluyen las fronteras entre el espacio literario y el real, es decir, entre ficción y realidad, entre historia vivida e historia contada, entre pasado histórico y mito y entre el propio presente y el pasado. Pero si esto pasa con los

grandes espacios públicos, es llamativo cómo los dos autores priorizan en sus descripciones ámbitos de carácter más íntimo, alternativo o privado, casi siempre captados con una técnica de visos cinematográficos:

Las Font viven en la colonia Condesa, en una elegante y bonita casa de dos pisos con jardín y patio trasero de la calle Colima. El jardín no es nada del otro mundo, hay un par de árboles raquíticos y el césped no está bien cortado, pero el patio trasero es otra cosa: los árboles allí son grandes, hay plantas enormes, de hojas de un verde tan intenso que parecen negras, una pileta cubierta de enredaderas (en la pileta, no me atrevo a llamarla fuente, no hay peces pero sí un submarino a pilas, propiedad de Jorgito Font, el hermano menor) y una casita completamente independiente de la casa grande, que en otro tiempo probablemente hizo las veces de cochera o de establo y que actualmente comparten las hermanas Font (41).

También aparecen espacios públicos menos conocidos como mercados, parques o pequeñas plazas, pero casi siempre presentados como esos no-lugares de los que hablaba Marc Augé: espacios donde la individualidad se fragmenta, “lugares animados producidos por una historia más antigua y más lenta, donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan, donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad” (1993:12):

Ixca Cienfuegos camina a través del viejo Mercado Juárez hacia el cuartito de Librado Ibarra en la calle de Abraham González. Atraviesa los puestos vacíos después de la compra de la mañana, donde los vendedores se han sentado a consumir algunas sobras de carne resinosa y hierbas entre el olor penetrante de pollos degollados y sangre de huachinango (sic) que tiñe los pisos y se mezcla con los ríos de aguas jabonosas que las mujeres gordas, de pelo envaselinado y verrugas negras, hacen volar de sus cubetas.

Estos dos ejemplos podrían servir también para evidenciar cómo el tema de la individualidad y la posición del ser humano en la sociedad contemporánea constituyen un motivo de preocupación para los autores, en distintos sentidos. Fuente parece hablarnos de la búsqueda de una individualidad perdida en los ajetresos del consumo y del crecimiento en ciernes de una megalópolis, en tanto Bolaño parece discursar sobre las formas en que la individualidad tradicional (y, a partir de los Font, de la familia,

como núcleo cerrado) han perdido sus bases en un mundo de valores morales en crisis.

Sin embargo, se hace evidente en las dos novelas que la ciudad no es concebida como un laberinto de relaciones sociales perdurables, sino “como un lugar de paso donde se verifican encuentros transitorios y fortuitos, que solo requieren el compromiso de fragmentos de la personalidad” (Augé, 1993:12) . Tal vez por eso, los personajes de Bolaño vagarán como metáfora por los desiertos del norte de México en la segunda parte de la novela.

A diferencia de la mayor parte de las novelas urbanas anteriores publicada en América Latina, Fuentes, no escribe sobre un barrio o una zona determinada, sino que trata de abarcar la urbe como un todo. En algunos momentos, la novela se desplaza a algunas localidades rurales o relata algunas escenas en Guanajuato o Acapulco, pero es la Ciudad de México como totalidad la que se revela como lugar esencial, descrita a través de una diversidad incluyente de espacios.

La gran diferencia entre las obras radica en que la multiespacialidad de Fuentes se concentra en distintos lugares de una misma ciudad (o país), en tanto Bolaño ubica a sus narradores en entornos cosmopolitas transculturales. Así, fragmenta la espacialidad a nivel global y explota las dimensiones de un mundo amplio en el que se revelan las voces de sus personajes. Aunque los escenarios donde se desarrolla la trama principal de *Los detectives* se ubican en el Distrito Federal y en varios pueblos del estado de Sonora, las voces de la segunda parte trasladan la historia a 21 destinos internacionales (fuera de México): Santiago de Chile, Barcelona, París y Port Vendres (Francia), Londres, Tel-Aviv, Viena, Managua, San Diego (California), Roma, El Cairo, Dar es-Salam (Tanzania), Luanda, Monrovia y Brownsville (Liberia), Nepal, Calella de Mar, Girona y Malgrat (Cataluña), Andratx (Mallorca) y una universidad del Medio Oeste americano, único espacio indeterminado desde el que habla uno de los personajes. A estos se suman como escenarios, fuera del DF, la Universidad de Pachuca y un hospital psiquiátrico, donde se encuentra ingresado Joaquín Font.<sup>9</sup>

La asimilación de estas culturas híbridas por parte del autor es, como diría Canclini, una muestra de la desterritorialización de los procesos simbólicos propios de los tiempos posmodernos, en el que “todas las culturas son de frontera” (Canclini,

---

<sup>9</sup> En su ensayo *¿Ha muerto la novela?* (1969), Fuentes resalta como uno de los principales valores del género la posibilidad de permitir “un encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones que, de otra manera, no tendrían la oportunidad de relacionarse”, un presupuesto que Bolaño lleva a sus extremos.

2005:56). Visto en términos del teórico poscolonial Arjun Appadurai, en la novela de Fuentes, la Ciudad de México es concebida como *localidad*, es decir, el espacio reducido que puede servir de imagen para discursar sobre un fenómeno más general (en este caso, el de la identidad nacional, el fracaso de la revolución en México y quizás, en América Latina); mientras para Bolaño el DF es la plataforma para ofrecer una visión de *translocalidad*, entendida como la manifestación del momento en que lo global desafía el orden del Estado-nación y proyecta una dimensión más amplia de la vida social, como una *estructura de sentimiento* (Appadurai, 1992:42)<sup>10</sup>.

Ambas novelas, con sus testimonios multiespaciales, nos recuerdan también el concepto de *etnopaisaje*, con el que Appadurai (1992) explica la forma en que confluyen en las sociedades actuales esa simbiosis humana diversa, integrada por turistas y locales, inmigrantes y nativos, refugiados y empresarios, desempleados y trabajadores..., que también tienen voz en la novela de Fuentes. Pero la forma en que el espacio se presenta en las obras, no puede estar separada de la elección que hacen sus autores del tiempo de la narración, en el que las cronotopías<sup>11</sup> se aúnan para constituir el mapa panorámico de las dos mitades del siglo XX.

### 2.3 Todos los tiempos, el Tiempo

*La región más transparente* concentra sus acciones principales durante un periodo singular de la historia de México, conocido como alemanismo (1946-1952), marcado por un modelo desarrollista, el crecimiento acelerado de la ciudad y de la economía y la profundización de las brechas sociales. Aunque la narración principal transcurre en ese periodo, Fuentes recurre a analepsis y prolepsis a través del recuerdo de sus personajes principales o la intercalación de otros que vivieron en un momento histórico diferente. La trama se remonta así hasta inicios de siglo y el final del porfiriato.

No obstante, un tiempo cíclico parece dominar la historia narrada. Al parecer, Fuentes pretende evidenciar de esta manera la forma en que los mecanismos sociales y de opresión suelen repetirse a través de los años: “[...] *La región más transparente* revela que el Porfiriato no murió con la revolución, pues persisten algunos de sus

---

<sup>10</sup> Ya Raymond Williams había definido el término *structure of feeling*, entendido como el sentir, el tono, la forma en que se manifiesta la pulsión, el latido de una época. Para Appadurai esta se conforma por la construcción de la localidad concebida como espacio múltiple, dibujada a través de imaginarios individuales y expresada a través de visiones variadas de sujetos ubicados en distintos espacios.

<sup>11</sup> En *Teoría y estética de la novela* (1991), Mijaíl Bajtín define el cronotopo como “el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan” es decir, “la correlación esencial de las relaciones espacio-temporales, tal como ella ha sido asimilada por la literatura” (1991: 237)

esquemas, de ahí que también los “aristócratas” se reinstalen en el sitio privilegiado que ocupaban, pero ahora junto a la nueva burguesía” (García Gutiérrez, 2012:57).

Fuentes marca las temporalidades a través de la presentación de sus personajes y, en particular, mediante recursos gráficos que incluyen, cual lápidas fúnebres, el lapso de vida de estos o el periodo en que participan de la acción de la novela: “Federico Robles [1907-1951]”, “Hortensia Chacón [1918-1951]”, “Rodrigo Pola [1954]”...

En *Los detectives salvajes* la estructura temporal es semejante. La historia principal se desarrolla entre el 2 de noviembre<sup>12</sup> de 1975 hasta diciembre de 1996; pero al igual que en la novela de Fuentes, las memorias inciertas de sus personajes trasladan la historia a años anteriores o posteriores a la narración principal. La temporalidad está resuelta de dos formas: a través de un diario del protagonista (primera y tercera parte) y a partir de la enunciación del momento y el lugar en que fueron “entrevistados” los personajes de la segunda parte: “Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976”; “Felipe Müller, bar Céntrico, calle Tallers, Barcelona, septiembre de 1975”.

Como se puede apreciar, los saltos y la amplitud temporales de las dos novelas muestran la coherencia estilística entre las complejidades del trabajo con el tiempo y la estructura de las obras: adelantos y retrocesos de las acciones en narraciones cargadas de metarrelatos y en las que tiene un lugar primordial el flujo de la conciencia y la memoria de los personajes. Todo esto conlleva a que se subviertan categorías como tiempo de la historia y tiempo de la ficción, por lo que pasado, presente, futuro, simultaneidad y circularidad parecen abocarse en un mismo discurso.

Ya Mijail Bajtin (1991) había advertido cómo en la figura del cronotopo el tiempo se sintetiza y se muestra desde el punto de vista artístico, en tanto el espacio, al intensificarse, adquiere también un movimiento temporal, argumental e histórico<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> El 2 de noviembre es la solemnidad de los Fieles Difuntos, una de las celebraciones tradicionales más arraigadas de México. Resulta llamativo que sea en esa fecha, cuando se unen, según la tradición el plano físico y el espiritual, los vivos y los muertos, el día en que Juan García Madero es invitado a formar parte del realismo visceral. La connotación de la fecha es mayor si tenemos en cuenta que en ese día transcurre otra novela escrita por un extranjero sobre México: *Under the Vulcano*, de Malcolm Lowry. La novela de Lowry, fue inicialmente concebida como trilogía: *Lunar Caustic*, *In Ballast to the White Sea* y *Under the Volcano*. Bolaño divide su libro en tres partes: *Mexicanos perdidos en México*, *Los detectives salvajes* y *Los desiertos de Sonora*. Un diálogo de la obra del estadounidense sirve de epígrafe en la novela del chileno

<sup>13</sup> En su ensayo *La gran novela americana* (2011) Fuentes consideraba la intercambiabilidad entre las nociones de tiempo y espacio como una de las características de la narrativa latinoamericana desde sus inicios. Para él, desde el texto fundacional *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* era posible distinguir claves narrativas latinoamericanas que se mantendrían a través de los siglos, como el

De esta forma, el uso del cronotopo en ambas novelas trasciende el elemento espacio-temporal y se revela como un proceso interior, el de la conciencia y los recuerdos de sus personajes. Es lo que Bergson (1998) denomina duración, es decir, una concepción subjetiva del tiempo, asociado a la memoria de una época y un lugar. Para el filósofo francés, el pasado no se pierde o desaparece del todo, en tanto es posible recuperarlo a través del recuerdo y de la corriente de la conciencia, como se evidencia en este monólogo de Auxilio Lacouture:

Yo llegué a México Distrito Federal en el año de 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y no me volví a marchar. Yo llegué a México cuando estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965 (190).

De acuerdo con la investigadora Katarzyna Tyszkiewicz el cronotopo urbano<sup>14</sup> y el cronotopo interior constituyen un elemento constitutivo y determinante de la novela total, analizada anteriormente. No obstante, vale destacar hasta aquí cómo ambos autores subvierten la concepción clásica del concepto para desplazarlo desde lugares físicos a lugares de la memoria, desde la realidad, al recuerdo y del hecho a su posibilidad. Y es en este desplazamiento a la memoria y la construcción de la historia a partir de relatos individuales y polifónicos en el que ambas novelas proponen estructuras fragmentarias, rizomáticas. De esta forma, el orden propuesto por los autores podría variarse en el momento de la lectura sin que esto alterara en gran medida el contenido final. Una propuesta que marcará algunas obras del *boom*, en especial *Rayuela*, y que luego se hará evidente en el resto de la producción literaria de la posmodernidad. En su texto sobre las estructuras rizomáticas Deleuze y Guattari (1977) (como también plantean a su manera Foucault y Derrida) explican que este tipo

---

equilibrio entre el asombro y la naturalidad, la mezcla de imaginación e historia, la fusión de mito y memoria y el tratamiento del espacio como tiempo y del tiempo como espacio.

<sup>14</sup> El cronotopo urbano, como su nombre lo indica, son las formas en las que se manifiestan las relaciones espacio-temporales en las novelas que priorizan como lugar de enunciación los espacios ciudadanos. Como señala Henry Lefebvre (1972), este concepto debe diferenciarse de cronotopo de la ciudad, que estaría vinculado a la cotidianidad de una ciudad, mientras que el primero se asocia a la representación de la noción de vida cotidiana. Vale recordar en este sentido la oposición que establece el filósofo francés entre cotidianidad y vida cotidiana. La primera es entendida por él como resultado de las relaciones de producción, y por tanto, esencia pura, que separa forma y contenido. Mientras, la vida cotidiana “es el centro real de la praxis, a partir del cual es pertinente realizar lo posible (1972: 24),

de estructuras son expresiones posibles de un universo desencajado en el cual la conexión, la relación entre los fenómenos, es lo fundamental; pero la forma que adopten no es por necesidad de tipo estructural, sino más bien de significados.

### **2.4 Polifonía. Voces y lenguaje**

La ciudad, el país, la región, el desierto, el mundo... el espacio de las dos novelas es el resultado de fracasos, individuales y colectivos, personales y sociales, de una decadencia histórica y de la sumatoria de un *fatum* progreviso que envuelve como una atmósfera espesa a los personajes, buscadores de un destino; pero casi siempre víctimas de sus circunstancias.

Pero el espacio, más que un lugar físico, más que una región espiritual, vive, respira, anda, a través de la voz de los personajes que lo habitan. Con la novela de Fuentes la Ciudad de México parece hablar de una forma nueva a través de sus personajes, en una polifonía dispersa en la que se escuchan y confluyen los registros sonoros de la memoria histórica que ha constituido la nación. Fuentes, siguiendo a Dos Passos, intenta revelar a México a través de una estrategia polifónica que da voz a 83 personajes y recrea sus circunstancias vitales. Utiliza para ello un estilo directo, soportado por un narrador omnisciente principalmente, que va saltando de un espacio a otro para buscar un efecto de simultaneidad de las acciones o para revelar cursos cíclicos de los hechos en el tiempo.

En *Los detectives* el recurso de la polifonía se estructura a partir de la recuperación de 96 testimonios, recopilados no sabemos por quién. Proviene de diversas fuentes y distintos lugares y están ordenados cronológicamente. El orden lógico, si algo de orden y lógica tienen, viene dado por un discurso de Amadeo Salvatierra, fechado en 1976. Casi todos los personajes de esta parte, fueron antes entrevistados por Belano y Lima, por lo que se crea un juego de resonancias narrativas complejas, en tanto alguien entrevista buscando datos sobre unos personajes a otros que antes fueron entrevistados por los que ahora se averigua. En este entramado, algunos testimonios se retoman mutuamente, como en un diálogo o debate, para crear la sensación de que los entrevistados comparten el mismo espacio. En otros casos, funcionan como relatos intercalados, en los que la presencia de Belano o Lima es tangencial.

Este juego polifónico, los narradores dan cuenta del estado de una época a partir de testimonios individuales; que revelan también los usos del lenguaje y, con ellos, la configuración del entramado social en el momento en que trascurren las obras.

### 2.4.1 Los ecos de las voces

A través de los años, hasta el final de siglo XX, captar las voces literarias de la ciudad y de la nación, las peculiares formas en las que se habla en México, fue tema de experimentación y fomento en las distintas hornadas y generaciones de escritores mexicanos. Pero será en *Los detectives salvajes*, cuatro décadas después de la publicación de *La región más transparente*, cuando un extranjero, un chileno, intentará captar, con su oído acostumbrado a otros acentos, los registros, el mapa sonoro de la ciudad, desde una visión transnacional: México será el espacio principal, pero a la vez, el espejo en el que se reflejan una multiplicidad de locaciones y voces. El no lugar. El lugar de todos los lugares. Un punto de dimensiones múltiples. Un aleph.<sup>15</sup>

Para Fuentes y Bolaño, como diría Bajtin, el lenguaje no es un sistema de normas abstracto, sino una compleja red, siempre saturada de formas ideológicas y en indisoluble relación con los procesos político-sociales. De acuerdo con el teórico ruso (quien capta por primera vez la importancia de las voces y desarrolla la idea de la polifonía, como es sabido) el uso del lenguaje por un individuo está condicionado por dos factores básicos: el sometimiento a las reglas básicas del lenguaje (como código que garantiza su comunicabilidad) y por la situación espacio-temporal e histórico-social en la que se encuentra. Los tres polos que ellos engloban, el individual, el discursivo y el ideológico establecen un complejo diálogo a diferentes niveles de abstracción que Bajtin denomina heteroglosia y del que estas novelas serán un ejemplo básico. Este recurso, al decir del autor ruso, permite mostrar no un rostro auténtico, indiscutible de la lengua, sino que evidencia que los lenguajes son, ante todo, máscaras (1992:41).

De acuerdo con Georgina García Gutiérrez, “el lenguaje, la cultura popular y la totalidad, en *La región más transparente*, cumplen un propósito del autor: permitir que hablen los que no han podido hacerlo, ni en la literatura, ni en la historia” (2004:12). Sin embargo, tanto en la novela de Fuentes, como en la de Bolaño, las voces se presentan como vehículos para mostrar un modo de vida, una particular manera de sentir, o incluso, son motivos de experimentación narrativa con el juego onomatopéyico (-¡Chao viejita!/-Too-toot),(Fuentes, 2004: 28) o la focalización dialectal y sociolectal para caracterizar a los personajes(—¡María! Híjoles, mana, cuánto tiempo) (Bolaño, 1998:47). Ambos autores basan así su propuesta discursiva en un simulacro de oralidad que cuestiona los discursos autoritarios o de poder, a la

---

<sup>15</sup> Ya Enrique Krauze había señalado en la década de 1980 que paradójicamente, fueron extranjeros quienes más se preocuparon por definir desde las artes las esencias de México: “desde los letrados de las cantinas de Lowry, las oscuras mujeres bajando por los empedrados en *Viva Zapata*, la crueldad festiva e inocente de *Los olvidados* o el día de mercado en *Mornings in Mexico* de Lawrence. Los mexicanos hacían encarnar a la realidad, los extranjeros la descubrían (1989:s/p)

manera bajtiniana, al dar voz a narradores marginales, perdedores perpetuos y supervivientes, aunque en el caso de Fuentes, la gama de caracteres trascienda en riqueza y, a veces, en estereotipos<sup>16</sup>, la propuesta bolañiana.

Desde la novela realista del XIX, la conversación coloquial como género discursivo entró en la narrativa con el objetivo de otorgar mayor naturalidad y verosimilitud al texto. Ya entrado el siglo XX, la influencia de la tecnología, principalmente el desarrollo de los sistemas de grabación, condiciona que el uso de la oralidad cambie la función del diálogo literario y otras formas de representación de ese discurso para integrarlo a la propia narración como vehículo para caracterizar al personaje. Es ahí, cuando, al decir de Roland Barthes, el lenguaje de la novela adquiere no solo una función descriptiva, sino social:

[...] durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza por hacerse acto lúcido de información, como si le fuera necesario primeramente aprender, reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se da como misión la de dar cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia (1985: 82).

La oralidad deviene entonces no solo en un rasgo de estilo, opuesto a un lenguaje expresamente literario, sino que se pondrá al servicio de la funcionalidad de la trama, un recurso que será ampliamente utilizado en la narrativa latinoamericana, desde autores como Rulfo o Borges, hasta el propio Fuentes o Cortázar. De hecho, fue una marca de las obras del *boom*, en tanto denotaba la vocación militante de trasladar a la literatura la voz de los desposeídos y romper las divisiones técnicas entre habla culta y popular.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Como se verá más adelante, el diseño de personajes de Fuentes, en su intento de presentar las distintas clases sociales del México del momento y sus costumbres más frecuentes, ronda el maniqueísmo y la construcción de arquetipos en el diseño de los personajes.

<sup>17</sup> Así lo expresaba en una entrevista Gabriel García Márquez: “Me parece que eso (la división profunda entre el castellano que se habla y el que se escribe) se debe a que el castellano hablado anda por la calle, y en cambio el castellano escrito lo tienen preso desde hace varios siglos en ese cuartel de policía del idioma que es la Academia de la Lengua. Tratar de liberarlo, reduciendo cada vez más la distancia entre el castellano escrito y el castellano hablado, es una tarea en que debemos empeñarnos los

De acuerdo con el estudio de Mauricio Ostria en "Literatura oral, oralidad ficticia" (2001) la búsqueda de registros orales en ese plural y heterogéneo universo que constituyen las sociedades latinoamericanas, refleja, desde los tiempos de la Conquista, las contradicciones entre una cultura tradicional oral dominada (la aborígen) y una cultura letrada dominante (la europea). Desde entonces, como toda práctica comunicativa que ha desarrollado un sistema de escritura, la cultura letrada, apoyada en el poder colonizador, manifestó una permanente y dinámica interacción entre formas de comunicación oral y escrita (Ostrias, 2001:s/p).

Esta tendencia fue incentivada, además, por ciertas condiciones de la modernidad (o postmodernidad) urbana (García Canclini 1989), caracterizadas por la presión de los medios audiovisuales (radio, televisión, juegos electrónicos...) en los que la palabra oral recobra eficacia y cierto predominio. Estos medios se hibridan también con manifestaciones comunicativas de las culturas orales tradicionales (Lienhard:1995) y así, para mediados de siglo, se producen una serie de obras en las que las marcas orales cobrarán una dimensión semiológica fundamental para entender el devenir de la literatura latinoamericana (piénsese, entre otras, en *Rayuela*, *La feria*, *Pedro Páramo*, *Tres tristes tigres*, *La guaracha de Macho Camacho*, *El hablador...* o gran parte de la poesía de Nicanor Parra).

En *La región más transparente*, como en *Los detectives salvajes*, los diferentes tipos de lenguaje están dotados a su vez de una carga simbólica, en tanto constituyen un reflejo de los espacios en los que habitan o por los que transitan los personajes. En este sentido, ambas novelas manifiestan la voluntad de los autores de adentrarse en la llamada literatura de imitación lingüística (Ostrias, 2001), en la que el texto, como totalidad, simula una lengua que, naturalmente, es ficcional, aunque el texto trabaja para persuadir al lector de que está "oyendo" hablar a personajes y narradores ("Ándale, baby, aquí está tu Sinatra de bolsillo") (Fuentes, 2004:175), ("En las nalgas, en las piernas, pero también en el coño. ¿Ustedes lo han hecho así alguna vez, muchachos?")(285).

Esto permite a los autores enriquecer expresivamente la narración y los diálogos. Es en esta estrategia en la que se hace visible también aquello que señalaba Todorov (1982) de las obras del *boom* y en especial, de *Cien años de soledad*: que era una novela contada desde el punto de vista de sus oyentes, más que de sus lectores, ya que recrean el ambiente de un relato oral.

---

escritores de la lengua castellana, y en la que de hecho estamos empeñados los novelistas latinoamericanos"(1979:125)

En ambas novelas se practican modos de verbalización que crean una especial situación comunicativa en la que los narradores, por momentos, parecen hablar al lector. Fuentes emplea para esto tanto la segunda persona del singular como del plural (una técnica que, años después, llevará a una de sus más logradas expresiones con *Aura* [1962]): “Dueños de la noche, porque en ella soñamos. [...]No tienes memoria, porque todo vive al mismo tiempo; tus partos son tan largos como el sol, tan breves como los gajos de un reloj frutal: has aprendido a nacer a diario, para darte cuenta de tu muerte nocturna”(503). En la segunda parte de su obra, Bolaño utiliza fundamentalmente la segunda persona del plural y de esta forma muchas veces los testimonios recuperados parecen entrevistas de los personajes con los lectores. (“Me puse a pensar en cosas que tal vez *a ustedes no les interese* de la misma manera que ahora me pongo a pensar en Arturo Belano”)(194).<sup>18</sup>

#### 2.4.2 Los tipos de lenguaje

En *La región más transparente*, se podría dividir el uso del lenguaje en seis tipologías básicas, propias de los diferentes grupos sociales que presenta la novela:

-un lenguaje mítico/simbólico/poético, cuyos principales representantes serían Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma (“Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México D.F. Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. Afrenta, esta sangre que me punza como filo de maguey. Afrenta, mi parálisis desenfrenada que todas las auroras tiñen de coágulos. Y mi eterno salto mortal hacia mañana) (19).

-un lenguaje estándar, pero cargado de modismos extranjeros, principalmente palabras afrancesadas o anglicismos, propio de la clase alta, de la naciente burguesía y de los nostálgicos del porfiriato (“Aquí Mexiquito, siempre igual, ya sabes...oooh, the most beautiful old ruins you can imagine; quite a trip, and cheap, too)(75);

-un español trunco, propio de los extranjeros (Ah, liebchen, tú con tus sonrojos retienes a Pierre, voilà)(124);

-un lenguaje estándar, cercano al habla popular mexicana, propio de los revolucionarios venidos a burgueses, como Federico Robles (¿Qué hay, Ibarra? ¿Cómo sigue esa pierna? No, no estaba en la oficina”) (35);

-un español de matices eruditos, acartonado, propio de los intelectuales (“nuestra vida cultural vive un perpetuo status quo, igual que nuestra vida política”) (148);

---

<sup>18</sup> El resaltado es nuestro

-un lenguaje popular, característico de las clases más bajas en el que pululan palabras típicas del español mexicano y en spanglish (¡A la chingada! ¿Hora? Seis. Abren a las nueve y está lloviendo a trancazos! ¡Ora si t´enjaguates, chilindrina”)(27).

A través de estas estrategias, Fuentes intenta presentar las diversas maneras de concebir el lenguaje que se manifestaban en la Ciudad de México en los años 50. Para ello, ignora las correcciones gramaticales y apela a jergas y frases modales que serían a veces difíciles de comprender, al menos palabra por palabra, fuera del contexto mexicano, un hecho que le fue criticado por Julio Cortázar (1981) en la carta que le envía tras leer la novela.

La construcción de las voces, como puede deducirse de lo anterior, rodea por momentos los bordes entre lo maniqueo y el arquetipo y constituye un modelo a veces un poco encartonado en el que cada personaje representa la forma de habla de su clase social: Gabriel, la clase baja; Federico Robles, la burguesía sin clase; Norma Larragoiti, la clase alta venida a menos; Rodrigo Pola, el intelectual...<sup>19</sup>

En *Los detectives* estas fronteras sociales y léxicas están desdibujadas y los registros de las voces se cruzan en una amalgama en la que el lenguaje poético da paso al más soez o el refinamiento alambicado del discurso se mezcla en un santiamén con un palabro o giro de la jerga popular, lo que confiere mayor naturalidad, ritmo y hasta humor al discurso. No existe aquí un esquema cerrado de concebir el lenguaje como propio o representación de una determinada clase social y se intentan recuperar giros lingüísticos propios de diferentes nacionalidades. “Todas las lenguas, todos los murmullos, sólo una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad”, dice uno de los personajes (457). Así, la multiplicidad confusa de voces en Bolaño es más bien un reflejo de la ubicuidad, del cosmopolitismo, la ruptura de fronteras, la pluriespacialidad, el nomadismo y la multiculturalidad de los nuevos tiempos.

Pese a que, como se dijo, no existe un esquema arquetípico de diferenciación, podríamos dividir las formas en que se manifiesta el lenguaje de la novela en las siguientes categorías:

-lenguaje culterano: propio de los protagonistas cuando hablan de literatura en público: “Un rispetto, querido maestro, es un tipo de poesía lírica, amorosa para ser más exactos, semejante al strambotto, que tiene seis u ocho endecasílabos,

---

<sup>19</sup> Este será uno de los elementos que también le cuestionará Enrique Krauze a Fuentes en la polémica que establece con él en la década de 1980, cuando lo acusa de analizar la realidad mexicana desde un plano externo. “En sus textos México era un libreto, no un enigma ni un problema y casi nunca una experiencia”, asegura el crítico.

los cuatro primeros con forma de serventesio y los siguientes contruidos en pareados" (8);

-un lenguaje estándar-popular: propio de la mayoría de los poetas del grupo del real visceralismo. Se caracteriza por utilizar una norma neutra de la lengua penetrada por construcciones lexicales complejas o frases propias del argot mexicano: ("Por la tarde, Belano y Lima reanudan sus investigaciones, han quedado citados, dicen, por el número uno de la Facultad de Filosofía y Letras, un pendejo llamado Horacio Guerra que es, sorpresa, el doble exacto, pero en pequeñito, de Octavio Paz, incluso en el nombre, fíjate bien, García Madero, dijo Belano, ¿el poeta Horacio vivió en época de Octavio Augusto César?") (27);

-Un lenguaje poético-escatológico: en el que se mezclan giros poéticos con palabras vulgares, para otorgar mayor naturalidad y humor al discurso, como cuando Juan García Madero relata sus masturbaciones a partir de un poema de Efrén Rebolledo: "«Los espesos anillos» tampoco están muy claros. ¿Son los rizos del vello púbico, los rizos de la cabellera del vampiro o son diferentes entradas al cuerpo humano? En una palabra, ¿la está sodomizando? Creo que la lectura de Pierre Louys aún gravita en mi ánimo" (22);

-un lenguaje popular: si en Fuentes estaba determinado por la clase social, en Bolaño los registros más bajos de la lengua se asocian al nivel intelectual del personaje, como el caso de Lupe: ("¿A poco [de verdad en español mexicano] crees que soy analfabeta, pendejo?")(65);

-un lenguaje de "falso diario": es la estructura de la narración principal. Mezcla la escritura tradicional de un diario con el relato típico de un narrador protagonista y técnicas propias de la narración de ficción, como los diálogos con citas directas.<sup>20</sup>("2 de noviembre. He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado")(13);

-un lenguaje testimonial: propio de la segunda parte, en la que Bolaño utiliza como estrategia de narración aparentes entrevistas a más de 50 personajes. Priman en ellas los vocativos, los verbos *dicendi* y las repeticiones propias de la lengua oral.

---

<sup>20</sup> La inclusión del diario de García Madero propone en sí mismo un juego con el tiempo. Aunque en inicio parece que las fechas de la primera y la tercera parte transcurren en un orden cronológico, casi al final de la novela, el lector comprende que en realidad, la secuencia temporal ha sido anulada, en tanto el joven poeta reconoce que no ha llenado el diario en orden, sino como los recuerdos han ido apareciendo en su conciencia: "Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: Todo lo del treintauno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintauno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer....pero sin exagerar"(557).

(“¿Quién les dio mi dirección, muchachos? ¿Germán, Manuel, Arqueles? Y ellos entonces me miraron como si no entendieran y luego uno dijo List Arzubide y yo les dije pero siéntense, tomen asiento, ah, Germán List Arzubide, mi hermano, él siempre se acuerda de mí”) (148).

Sin embargo, como se señaló, las estructuras anteriores no son fijas y en la mayoría de los casos los usos del lenguaje se intercambian en el mismo registro. Es notable que pese a existir mayor número de personajes extranjeros en la novela de Bolaño, estos no usen giros extranjerizantes, sino que la mayoría suele utilizar modismos mexicanos.<sup>21</sup>

Marcos Kunz considera que la oralidad en Bolaño es producto no de una voluntad realista sino precisamente de un “esfuerzo creador y una voluntad estética”. Este autor identifica cuatro modos en que se presenta el “carácter artificial de su oralidad fingida”:

-como resultado del papel sobreactuado de un personaje no mexicano (toma como ejemplo a la propia Bárbara Patterson)

-como trabajo de selección de términos escogidos en un paradigma de sinónimos;

-como código alternativo, pero equivalente, es decir igualmente marginal o minoritario, a los códigos literarios ortodoxos;

-como producto de recursos visuales, tipográficos. (Kunz, 2012: 148-163).

Aunque en las obras el trabajo con las voces se realiza a través de estrategias léxicas, como el uso de vocabulario local, frases hechas, argot, sintácticos (construcciones extranjerizantes) en el caso de *La región* se evidencia el trabajo de Fuentes a nivel fonético y ortográfico, en el que la escritura de la palabra imitará la pronunciación típica de algunas zonas de México, junto a giros lexicales y otros propios de determinadas clases sociales.

Ésa mera. Y un gringote de dos metros gritándote gríser y esculcándote todito. Pero ¡qué caray! A ése no lo vuelves a ver, ni a los otros. Luego cuando sales del trabajo, pues duermes en un catre a gusto y tienes lana para ir a coger o a tomar. Se acaba la cosecha y te despachan volando. Y cuando cruzas la frontera, mano, pos

---

<sup>21</sup> Así habla la estadounidense Bárbara Patterson: “Viejo puto mamón de las almorranas de su puta madre, le vi la mala fe desde el principio, en sus ojillos de mono pálido y aburrido, y me dije este cabrón no va a dejar pasar la oportunidad de escupirme, hijo de su chingada madre.(177)

hasta recuerdas bonito aquellas tierras. Acá no ves más que tierra seca y indios mugrosos, mano. Como que no crece nada, mientras que del otro lado (265).

En el caso de Bolaño, el trabajo con el lenguaje lleva a la inclusión en la obra de recursos gráficos, que suelen utilizarse en dos sentidos: a través de dibujos que cuestionan las formas convencionales de escrituras de la poesía o que intentan romper la percepción tradicional del acto de lectura. Mientras, el uso de la cursiva, tan recurrente en Fuentes, es solo empleado para marcar la entonación de determinadas palabras:

Y yo le decía: Rafael, cabrón, pinche buey, hijo de la chingada, cuando tus amigos desaparezcan yo seguiré estando contigo, yo *me doy cuenta*, cuando te quedes solo y con los huevos al aire, seré yo la que estaré a tu lado y te *ayudará*. No los viejos putos podridos en sus recuerdos y citas literarias (179).

Como se ha visto, las voces en ambas novelas son resultado de ejercicio que muestra al lector el nivel cultural, la posición social y el espacio que habitan los personajes que conforman, en primera instancia, la capital de México, pero que en el caso de *Los detectives*, explota y se intentan captar los registros y acentos de otras partes del orbe. Si Fuentes disecciona giros particulares de cada clase social, en Bolaño, en cambio, los argots se cruzan, los diferentes giros de los lugares donde ha vivido o conoce se trastocan y, muchas veces, el lector necesita un ojo muy atento para constatar que un argentino no diría “tú” o que un mexicano no usaría el verbo coger como sinónimo de agarrar y tampoco sentiría muy familiar el uso de sustantivos tan locales como verga y wey junto al castizo follar.<sup>22</sup>

En algunos casos, las mezclas entre registros para caracterizar a personajes cruzados por diversos espacios y tiempos son alucinantes, como en el caso del propio Arturo Belano, quien con su discurso de inmigrante chileno con algo de mexicano, combina y amalgama modismos. En casi toda la novela, voces plurinacionales se agolpan en un registro de sui géneris repercusiones sonoras, pero en el que casi todos los personajes, independientemente de su nacionalidad, parecen tener un “acento mexicano”. Esto podría conllevar a pensar que la obra de Bolaño no alcanza, como en

---

<sup>22</sup> “En una ocasión Angélica me dijo que se sentía igual a ella, a Cesárea, sobre todo cuando se sentaba sobre mi verga marcada a las cuchillas, y su cabellera negra se movía tan despacio como la brisa del atardecer. Entonces susurraba: acá estamos, wey, ya entramos en la octava dimensión [...] Y más que eso no recuerdo. Me parece haberle oído que se había pegado un tiro al enterarse de una enfermedad mortal, pero no podría asegurarlo. La noche en que me lo dijo estaba muy borracho y ya habíamos follado cuatro veces”.(41)

*La región*, a definir el registro, el acento identitario de un personaje y, que en la mayoría de las ocasiones, son voces que parecen repetir la autoral.

Si en la novela de Fuentes, pese a lo arquetípico, la técnica de la polifonía supone, además de la pluralidad de puntos de vista y la acumulación de anécdotas, la identificación de cada una de esas voces mediante un modo particular de expresión, sobre todo como estrategia de verosimilitud, en *Los detectives* la mayor parte de los personajes parece hablar de forma semejante, independientemente de su nacionalidad.

Medio siglo antes de la publicación de la novela de Bolaño, Borges (1974) había advertido que “saber cómo habla un personaje es saber quién es” y que “descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”. Pero la larga concatenación de voces de *Los detectives* parece articularse, más allá de algunos giros, de igual manera. Por más compleja que sea la urdimbre espacial, la narración no logra despegarse enteramente de la de voz del autor al punto que, por momentos, se convierte en un sucesión monótona de relatos en la que destaca más el juego con la parodia, la sorna y el humor que el trabajo con el lenguaje para apoyar la construcción del personaje y su voz en función de la diégesis.<sup>23</sup>

No obstante, vale recordar la aclaración de Guillermo Cabrera Infante al inicio de *Tres tristes tigres*, en la que recurre una cita de Mark Twain para acallar a quienes lo acusen, como en este caso, de que todos sus personajes hablan igual. Allí dice que la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo y que las distintas formas en que se manifiesta se funden en un solo lenguaje literario (2002:6) que se expresa como totalidad en la novela.

### **2.5 La región de las máscaras. Narradores y personajes**

*La región más transparente* propone un complejo mapa de 83 personajes que intentan representar y dar voz a los diferentes grupos, prototipos, o clases sociales que caracterizaban la sociedad de ese tiempo. Para facilitar la comprensión de la obra y su lectura, en sucesivas ediciones de la novela, Fuentes añadió un esquema de presentación de marcado carácter clasista: los de Ovando, los Zamacona, los Pola (que equivalen a los ricos de “sangre azul”); los burgueses (ocho en total, son personajes sin linaje de apellido, nuevas familias en que abundan los especuladores, el dinero); los satélites (son 13. Como su nombre lo indica, viven de un lado a otro

---

<sup>23</sup> Esto fue lo que llevó a decir Fernando Vallejo que la narrativa bolañiana se resume en una prosa “del tipo Yo Tarzán, tú Chita”. Darío Jaramillo cuestiona “la bisutería de una prosa bastante poco recursiva” y cree que el discurso literario del chileno “va en remolinos. En cada párrafo uno pasa varias veces por la misma palabra. Abusa de la aliteración hasta el cansancio.” (Jaramillo, 2007)

durante toda la novela, tratando de encontrar los placeres de la vida); los inteligentes (11, casi todos dedicados a oficios literarios o de elite); los extranjeros (nueve, desde un intelectual argentino hasta “Soapy Ainsworth, heredera norteamericana de una cadena de detergentes”); los intelectuales (son 11 y están divididos por categorías que van desde filósofos, ideólogos, editores, escritores hasta director de cine); el pueblo (el mayor grupo y la masa anónima, los “rostros sin nombre”. Van desde fichera, ruletero, guardavías, mozos, obreros, espalda-mojados, ex-soldados, mecanógrafas, desempleados, burócratas...); los revolucionarios (seis en total, principalmente obreros, abogados y soldados); y los guardianes (dos, Ixca Cienfuegos y su madre, herederos de la tradición y conciencia social de la ciudad y la novela).<sup>24</sup>

En la novela de Bolaño, en cambio, los registros de voces son menores. En la primera y tercera partes, la voz narradora es única y cuenta a modo de diario personal el ingreso del personaje Juan García Madero, narrador protagonista, al grupo literario llamado realismo visceral (del cual Ulises Lima y Arturo Belano son los conductores) y el viaje que emprenden estos tres con la prostituta Lupe para huir de su proxeneta. La tercera parte es la continuación de ese periplo por el estado mexicano de Sonora, donde buscarán a la antigua fundadora del realismo visceral, Cesárea Tinajero. En la segunda parte, ocurre una explosión de voces y narradores, 53 en total (más un narrador omnisciente que ubica el espacio y define al personaje) que cuentan, a modo de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, las formas en que esos personajes se encontraron con Lima o Belano después de que emigraran de México.

Hasta aquí, se muestran dos procedimientos ideológicos distintos en el diseño de los personajes: en la novela de Fuentes, las individualidades están silenciadas. Un sujeto colectivo atraviesa la narración, no solo en la imagen trascendente y mítica de Ixca Cienfuegos, sino en la propia concepción de los personajes como partes de un todo de la Historia y del entramado social<sup>25</sup>. En *Los detectives*, en cambio, los personajes no se sienten ligados o comprometidos con una sociedad cuyo proceso o rumbo histórico les es indiferente. Asistimos, de alguna manera, a un desplazamiento

---

<sup>24</sup> Esta, en opinión de Jorge Emilio Pachecho (2008), fue una de las principales características que harían de esta obra el primer ejemplo de lo que Vargas Llosa definió como novela total (ver epígrafe 2.1) puesto que “recorrió todos los ámbitos e incluyó a los revolucionarios y a los que se aprovecharon de la Revolución, a los aristócratas del Porfiriato y a los nuevos burgueses, a los parásitos y a los que trabajan para que otros no lo hagan y los desprecien, a los intelectuales y a los analfabetos, a los de aquí y a los que llegaron de otros mares, a los banqueros y a los proletarios, y a los guardianes, Ixca Cienfuegos y Téodula Moctezuma, lazo de unión entre el presente corrupto y el pasado de piedra incorruptible”(2008: XXV).

<sup>25</sup> Al respecto dice Vicente Quiriarte. “Ser colectivo que se llama el México que fue, que sigue siendo, el México posible, el soñado, el utópico, el imposible, el que no es capaz de cerrar sus ciclos y vive con el rencor vivo y con la herida abierta, con la deuda postergada, con el desquite pendiente”(2008:LIII)

literario de lo colectivo, a lo individual, del ser social al ser solitario que apenas le quedan sueños y alguna que otra esperanza dispuesta a ser sacrificada.<sup>26</sup>

Pero si en la novela de Fuentes se evidencia ese intento de definir, componer, matizar a los personajes, casi siempre con el vislumbre mítico que caracterizaría las obras del *boom*, en la obra de Bolaño, como en la mayor parte de la literatura latinoamericana de la postmodernidad, los personajes se hacen menos delineados y más difusos; son coordenadas espaciales en un campo de fuerzas más que retratos cuidadosamente pintados. Si en *La región*, como decíamos, los personajes están marcados por un halo mítico, de herencia ancestral; pero a la vez, de crudeza social, en la obra de Bolaño parecen ser más bien fantasmas, sujetos ausentes de los que solo queda un diario o una incertidumbre entre los que se lo cruzaron. Un misterio, como lo que puede haber detrás de la ventana.<sup>27</sup>

Si en las novelas del *boom*, o en esta propia novela de Fuentes, era preciso establecer genealogías (caso por excelencia de *Cien años de soledad*) para entender a los personajes y su ubicación en la historia, Bolaño experimenta con la desubicación, la desorientación, y a veces, hasta el anonimato.<sup>28</sup> Nunca sabremos a ciencia cierta quiénes son los 53 narradores, solo su nombre, dónde estaban cuando el texto capta su discurso, lo que dicen o recuerdan en ese instante, lo que cuentan de sí mismos o de otros personajes... y poco más. Pero si los narradores de Bolaño son siempre personajes, en la novela de Fuentes un narrador omnisciente se encarga de tejer los hilos de la diégesis, se introduce a ratos en la conciencia de los personajes para facilitar el flujo de monólogos interiores o entrega la voz a Ixca Cienfuegos como narrador protagonista. En otras ocasiones, ocurren intromisiones del autor/narrador que rompe por momentos toda distancia con la diégesis y vierte comentarios o dosis de ironía para denunciar otros males de la sociedad mexicana, principalmente en cuanto a la percepción del otro, como el racismo y las desigualdades sociales. Esto se

---

<sup>26</sup> Al analizar la cultura posmoderna, Daniel Bell estudia lo que denomina la hegemonía del orden hedonista, o sea, las formas en que ha ocurrido el desplazamiento de las preocupaciones colectivas a las individuales. De acuerdo con Bell, ha ocurrido un "proceso de personalización", que reafirma la posibilidad de la realización personal y el respeto de la singularidad subjetiva. El Yo, dice, se impone a cualquier otra cosa; y cualquier cosa que no atañe al Yo genera aburrimiento o desinterés. Se produce así entonces un deslinde entre las fronteras tradicionales entre lo público y lo privado; lo propio y lo ajeno; lo real y lo ficticio.

<sup>27</sup> "Todos somos fantasmas, todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de los fantasmas", dice Joanna Silvestri en el cuento de igual nombre, en *Llamadas telefónicas*. En Amberes, el mismo Bolaño reconoce que no nos hablan personajes, es decir, "personas" sino más bien "rostros que abren la boca y no pueden hablar" (96), un rasgo que marcará a la mayor parte de sus caracteres.

<sup>28</sup> En *Putas asesinas* y *Llamadas telefónicas*, por ejemplo, los identifica solo con una inicial. En la B. es sabido, siempre podríamos identificar a su alter ego, Arturo Belano, pero en otros casos, las iniciales sólo son indicios de la indiferencia de las identidades, de la intercambiabilidad de los sujetos y de sus vivencias, como el K de Kafka.

aprecia en las descripciones de la mayoría de los personajes: de Federico Robles dice que se “había blanqueado, igual que el General Díaz” (32); mientras personajes como Norma Larragoiti tiene “ojos de cucaracha”, Gladys los tiene de chinche (288), y el joven intelectual, “miopes de huachinango” (318).

Un hecho curioso en el diseño de personajes de las novelas es la visión de género que presentan los dos autores. En la obra de Fuentes, las mujeres no parecen tener la capacidad para opinar sobre los acontecimientos o hacer reflexiones sobre la situación de la nación o de la historia, como los personajes masculinos. Se presentan como esposas y amantes (Pimpinela y Norma), putas (Gladys), madre ejemplar (Rosa Morales)... Sus oficios, en general, se reducen a amenizar fiestas, vestir modelos de tendencias europeas, entretener a los hombres o hablar de los hijos... En *Los detectives*, la concepción no es muy diferente. Las mujeres suelen ser vistas también como objetos sexuales de los personajes masculinos (todas, salvo Cesárea Tinajero, han sido o son amantes de alguno(s) de ellos) y la mayoría de los caracteres masculinos con voz en la novela se regodean en contar en escenas eróticas con ellas, incluso sus filias sexuales o el número de sus orgasmos<sup>29</sup>. En las dos novelas, las intervenciones de las mujeres suelen estar asociadas a la acción de un hombre, casi nunca tienen un protagonismo más allá de los que corresponden a un rol sexual.<sup>30</sup> Solo Hortensia Chacón y Teódotula Moctezuma, en *La región*, y la Tinajero, en *Los detectives*, parecen salvarse de estos estereotipos... Pero a medias: Chacón es la mujer redentora, que ayuda a su marido a cambiar su punto de vista. La madre de Ixca Cienfuegos parece encontrar en la venganza su único móvil para buscar la víctima

---

<sup>29</sup> “En el fondo de la casita descubrió, horrorizada, a María, vestida únicamente con una blusa, los pantalones bajados, chupándole la verga a Piel Divina mientras éste le propinaba palmadas en las nalgas y en el sexo.

—Palmadas muy fuertes —dijo Piel Divina—. Cuando encendieron la luz miré su culo y lo tenía enrojecido. La verdad es que me asusté.

—¿Pero por qué le pegabas? —dije con rabia y temiendo sonrojarme.

—Pues porque ella se lo había pedido, mi buen inocencio —dijo Pancho.

—Me cuesta creerlo —dije.

—Cosas más extrañas se han visto —dijo Piel Divina.

—La culpa de todo la tiene una francesa que se llama Simone Darrieux —dijo Moctezuma—. Sé que María y Angélica invitaron a la tal Simone a una reunión feminista y al salir estuvieron hablando de sexo.

—¿Quién es esa Simone? —dije.

—Una amiga de Arturo Belano.

—Yo me acerqué a ellas. Qué tal, compañeras, les dije, y las muy putas estaban hablando del Marqués de Sade —dijo Moctezuma” (84)

<sup>30</sup> Este es uno de los temas que merecería un estudio a fondo: cómo la representación de la mujer en gran parte de la narrativa latinoamericana, no solo del siglo XX, ha estado marcada por un discurso que otorga poca importancia a la categoría de género y al rol de la mujer en como sujeto histórico con un papel determinante en la sociedad.

propicia y Cesárea es perseguida y reconocida como diosa tutelar de la poesía hasta que se materializa en una gorda sin encanto. Y entonces muere.

Más allá de las diferencias de los personajes o de las similitudes en la concepción de género, es posible establecer también ciertos vínculos en el diseño de algunos de ellos. En ambas novelas, los relatos son estructurados por dos huérfanos: Juan García Madero e Ixca Cienfuegos. Un guiño, probablemente, a la importancia de la figura del padre en la cultura iberoamericana. Un tema que se retoma también en la composición de otros personajes que representan en sí mismos la figura del padre/patriarca en el entramado de la sociedad mexicana: Robles y Gervasio Pola en *La región*, Joaquín Font en *Los detectives*. La evolución de esta propia concepción de una novela a la otra podría describirse como el otoño del patriarca: el padre de familia evoluciona a una figura despojada de toda la mítica y el heroísmo que de alguna manera, habían prometido los personajes de Fuentes. Si para el narrador mexicano el análisis del patriarcado es motivo para discursar sobre la memoria histórica y las complejas formas de transmisión de la cultura y las tradiciones, en Bolaño el *pater familias* es símbolo de crisis moral, oportunismo sentimental y desidia.

Lupe, joven prostituta cuyas peripecias, de alguna manera aceleran la búsqueda de Cesárea Tinajero, tiene su equivalente en Gladys, otra mujer de la vida, con cuya narración se inicia el relato de la novela de Fuentes. Ambas se presentan como los personajes más auténticos de estas obras y sus peripecias estructuran el orden de las diégesis. Ambas, incluso, llegan a tener recorridos semejantes por los espacios de la ciudad en las obras.

Gabriel es, en la novela, de Fuentes, el reflejo del personaje iniciático, el típico barriobajero, de regreso de Estados Unidos, asiduo frecuente de cantinas, borracheras, amigo de prostitutas y amantes de los corridos. Su voz representa la de un grupo social sin acceso a la educación, en el que el hedonismo y el sinsentido de la vida son las marcas indelebles del fracaso de un proyecto social. Del proyecto social de la Revolución Mexicana. Su trazado narrativo podría equipararse al de Juan García Madero en *Los detectives*, también personaje iniciático, amigo de la prostituta Lupe y de los bares de la calle Bucareli. Diferenciados por sus motivaciones intelectuales y la diferente búsqueda de horizontes espirituales o materiales, los dos están marcados por las esencia del fracaso y de la búsqueda. Ambos se refugian en un mundo de ecos marginales, de fondas, sexo, cervezas y viajes que hablan, más allá de un entorno material, de la decadencia de un lugar, de una época, de un país, de un proyecto de civilización.

Y si de relación entre personajes se habla, no se puede descartar la forma en que parecen representar tipos semejantes Ixca Cienfuegos y Cesárea Tinajero. Ambos dan sentido a la búsqueda que atraviesa las obras.<sup>31</sup> Son, a su vez, las figuras más enigmática y ambiguas de las tramas. En las obras nadie conoce, a ciencia cierta, sus destinos u orígenes. Son un rumor, rostros desdibujados, trazas en el camino, sombras, presencias no definidas, encarnaciones difusas de una suerte de deidades o gurús terrenales que, a su vez, representan claves para adentrarse en el misterio del futuro. Decía Octavio Paz (1994) que Ixca simboliza más que a la Ciudad de México, a su conciencia. Cesárea podría ser también, la conciencia encarnada de esa nueva poesía, del nuevo molde, que guía la búsqueda de Belano y de Lima. Cienfuegos ve en el regreso al México prehispánico la salvación del país. Tinajero se ve asfixiada por su presente y huye sin dejar huellas hacia el desierto. Los dos manifiestan esa inconformidad con el tiempo que les toca. Uno lucha por cambiarlo, en la búsqueda de un sacrificio salvador. La otra, resignada, solo encontrará la libertad en el escape, en el olvido y en la muerte.

De Cesárea solo queda un poema titulado "Sión", publicado en la revista *Caborca*, órgano oficial del realvisceralismo, y la leyenda incierta de su desaparición. Ixca, por su parte, se manifiesta como un personaje múltiple y único, ora confesor, ora enterrador, ora intelectual, ora brujo o guía ciudadano; protagonista y, a la vez, voz autoral. Son el símbolo mítico a través del cual la poesía, la ciudad y Latinoamérica se develan, el eslabón perdido de un ayer que merece ser rescatado, la encarnación de las dualidades: presente/pasado; poesía/realidad; vida/muerte; ciudad/desierto... Representan, además, la encarnación del fracaso de un proyecto. En el caso de Fuentes, el de la Revolución Mexicana y su ideal de modernización y, en el de Bolaño, el de un movimiento de renovación, de vanguardia, de salvación de la poesía. Son, como las novelas, testimonios de la derrota, del desengaño de las alternativas, del ansia por cambiar el orden de las cosas y de la desilusión que llega con los años y no deja respuestas más allá de la resignación.

De lo analizado hasta ahora, entre las dos novelas se evidencia la evolución a una forma de entender la construcción literaria, en la que gana mayor protagonismo la individualidad frente a lo colectivo, la multiespacialidad ante el lugar único, la continuidad en la representación de la búsqueda y la utopía como móviles literarios.

---

<sup>3131</sup> Y es en el enigma y la búsqueda, una de las estructuras arquetípicas del mundo occidental (Frye, 1977), en la que las novelas también se conectan: la acción en ambas se estructura a partir de una búsqueda, de una víctima simbólica para recuperar el pasado glorioso, en *La región*, y del pasado glorioso de la poesía latinoamericana, encarnado en la madre del real visceralismo, Cesárea Tinajero, en la obra de Bolaño.

Las formas en que estos recursos narratológicos contribuyen a conformar una visión sobre América Latina constituye el tema del siguiente capítulo.

### 3.1 América Latina, las herencias del XX

El análisis de las formas en que las obras objeto de estudio construyen la realidad de América Latina no puede obviar un somero análisis de los contextos económicos, socioculturales y políticos en los que se inscribió el proceso de escritura, publicación y consumo de estas novelas.

La aparición de *La región más transparente* en 1958 coincidió con una etapa peculiar de la historia de América Latina conocida como desarrollista, en la que se consolida un pensamiento sobre la necesidad del desarrollo regional, propuesto como una alternativa segura para salir de la pobreza. Durante este período, en el que se ubica la acción principal de la novela de Fuentes, la región supera un “modelo agro-minero exportador” y comienza “la implementación de las modalidades de industrialización dependiente, aunque en forma tardía” (Stedile 2006: 60). Este mismo proceso marca la emergencia de una clase social: una burguesía industrial, local, con intereses propios, pero indisolublemente vinculados a los de la burguesía internacional, que tendrá su reflejo en el personaje Federico Robles.

La modernización trajo consigo un proceso de industrialización nacional con fuerte presencia del Estado, gigantescas políticas de créditos, subsidio a empresas no rentables, armamento militar y corrupción que conllevó, además, la apertura a la cultura de masas, la promoción cultural y la internacionalización de la producción artística latinoamericana. Son los años en que llega la televisión a América Latina y el nuevo lenguaje supuso también una forma de entender la comunicación y el entretenimiento. Es también la época del arribo al poder de gobiernos de tendencia populista que aceleran la evolución económica al defender un desarrollo nacional, pero continúan dependiendo del capital extranjero (que mantiene el control económico, político y cultural sobre el subcontinente).

Desde inicio de la década del setenta hasta finales de los años noventa, cuando aparece *Los detectives salvajes*, la realidad latinoamericana está caracterizada, en el plano económico, por la hegemonía del capital en casi todas las naciones del territorio; en el cultural, por la consolidación de la cultura de masas y la inserción de mercados culturales internacionales, principalmente en esferas asociadas a la literatura y la música y, en el plano político, la mayor parte de los países atraviesan por dos fases características: procesos revolucionarios o de vocación social, alentados por la revolución cubana de 1959 y retrocesos determinados por el auge de las dictaduras militares y las intervenciones de Estados Unidos, ya sea en el plano militar, político, económico o ideológico. Esta situación conduce durante la

década de los ochenta a un “ajuste estructural” caracterizado por una reforma que abarca no solo la economía, sino todas las esferas sociales.

Ante la imposibilidad de cambios por parte de gobiernos civiles, dada la consolidación de las dictaduras militares, entran en escena organismos internacionales (Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial), en un contexto agravado por la bancarrota financiera (México fue el primer país en mostrar los síntomas de esa crisis en el año 1982) con el propósito de aplicar reformas correctivas a corto plazo que debían complementarse con otras de una duración más prolongada. Para estos organismos la situación latinoamericana tenía dos causas fundamentales: la excesiva intervención del Estado (predominio de políticas proteccionistas) y el populismo económico (laxitud fiscal y reticencias a eliminar el déficit presupuestario), por lo cual se decide reducir la intervención estatal, liberar el comercio y promover las exportaciones (Segura 2005: 18).

El fracaso de las políticas para convertir América Latina en una región competitiva y “lanzarla” a los cambios que se desarrollaban en el contexto mundial hizo que la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) calificara el decenio del ochenta como una “década perdida”. Estos propósitos se metamorfosearon luego en un decálogo de medidas económicas neoliberales conocido como Consenso de Washington, “materialización política de la concepción neoclásica ortodoxa característica de las reformas impulsadas por los organismos financieros internacionales” (Segura 2005:18). La disciplina fiscal, eliminación de subsidios, reforma tributaria, tasas de interés determinadas por el mercado, liberalización comercial, promoción de inversiones extranjeras, privatización de empresas del Estado, desregulación y negociación de convenio sobre propiedad intelectual son algunas de las medidas que conforman el Consenso. El control de la inflación, tendiente a la estabilización a través de reformas monetarias y fiscales y las privatizaciones del sector público trajeron como consecuencia una nueva crisis social, profundizada por el creciente endeudamiento.

En los años noventa, última década en la que transcurren *Los detectives salvajes*, América Latina comienza a incorporarse realmente a la economía global (Larraín 1997: 10). Las democracias constitucionales que alcanzan el poder político abren las puertas a la globalización neoliberal y la región se enfrenta a un nuevo cuadro caracterizado por el impulso a un sistema de economía de mercado que busca beneficiar el libre comercio; la privatización de las empresas y la desregulación de las diversas formas de mercados de trabajo estructurados en un precario estado de bienestar; la intromisión de las políticas neoliberales; la presencia mínima del Estado y

la intervención de las instituciones económicas en la política interna de las naciones latinoamericanas.

Este escenario supuso la existencia de una crisis de representatividad y del concepto de ciudadanía y mostró la carencia de reglas, valores e instituciones que respaldaran al hombre común, más allá de la fachada democrática de los mandatos neoliberales. La exclusión social que se manifestó en muchos países latinoamericanos y centroamericanos restó legitimidad a los derechos de los ciudadanos y, al mismo tiempo, deslegitimó el papel de los gobernantes: “la mayoría de los Estados latinoamericanos parecen combinar sus vacíos estatales o ‘aestatalidades’ en la gestión de la seguridad y la justicia social, con sus presencias punitivas a través de policías corruptas y asociadas al crimen organizado” (Figueroa 2004: 5), lo que tendrá su expresión en la narrativa de Bolaño.

De acuerdo con François Houtart (2010), es una época marcada por la emergencia de una cultura global, de migraciones y de agotamiento de los movimientos sociales tradicionales, que supusieron, a su vez, la aparición de otros grupos sociales minoritarios que reclamaban sus derechos, como indígenas, mujeres, ecologistas, descendientes de africanos... “Su característica es precisamente su heterogeneidad, y su definición de nuevos objetivos como la dignidad, las exigencias democráticas y el bienestar” (2010:148).

A este fenómeno se suma el espectáculo transmitido de forma constante por los medios de comunicación, que se limitan a constituir “feudos institucionales que, por su carácter discriminatorio, son casi impenetrables para aquellos que no pertenecen al grupo de los que controlan. “Parafraseando a Habermas, pero con una connotación distinta, se podría hablar así de una verdadera refeudalización de las instituciones culturales y estatales” (Larraín 1997: 13).

Esta situación política, económica y cultural conllevó a que América Latina perdiera el protagonismo en el panorama mundial que había tenido tres décadas antes. Como se ha de suponer, esto tuvo una influencia en las formas en que se configuró el panorama literario de la región y explica, de cierta manera, cómo el subcontinente, sus temáticas y procesos fueron perdiendo el encanto mítico que los caracterizó durante la primera mitad del siglo XX y, en especial, a partir de los años sesenta con el éxito comercial del *boom*.

### 3.2 Entre el boom y Bolaño, literatura latinoamericana

Desde hace más de medio siglo, el fantasma literario del *boom* recorre el mundo. Durante décadas, el modelo narrativo que impusieron las editoriales españolas en los años sesenta sobre lo que debía ser la literatura latinoamericana se ha mantenido como esquema y arquetipo a imitar.

Pero, como se vio antes, mucho ha llovido sobre la región desde entonces. Los flujos migratorios y reconfiguraciones de imaginarios que han estremecido el panorama continental en las últimas décadas han hecho entrar en bancarrota las esencias y definiciones no solo de lo que entendemos como “latino”, sino de la propia concepción de Latinoamérica como espacio identitario cerrado, de forzosa militancia política y homogeneidad cultural. Tras la larga noche de las dictaduras militares sudamericanas, el regreso de la democracia, los experimentos neoliberales, la crisis del paradigma marxista, el advenimiento de la revolución digital, la consolidación de la cultura global, la emergencia de una “nueva izquierda” y los constantes flujos migratorios hacia el norte del continente, la región se ha venido configurando como un espacio otro en el que lo latinoamericano deja de percibirse en sus concepciones tradicionales y en el que se modifican incluso las cartografías, pues cobran espacio voces emergentes, como las de los latinos en Estados Unidos.

En este contexto que determina una nueva relación entre la inscripción espacial e identitaria de los individuos, de las sociedades y de los Estados en América Latina, no es descabellado afirmar que la literatura de la región también se ha visto modificada en la manera en que da cuenta de la experiencia contemporánea y de lo que era entendido tradicionalmente como autóctono.

Este largo proceso de reconfiguraciones y mestizajes (propios, por sí mismos, de la latinoamericanidad) inició su largo sendero de mutaciones en la segunda mitad del siglo XX, cuando se hizo clara la intención de construir una nueva concepción (política) sobre la identidad en América Latina y ocurrió una fractura con la historia moderna como característica regional (Canclini, 2002: 14). El inicio de la revolución cubana en 1959 supuso la emergencia de un nuevo pensamiento latinoamericanista que reivindicaba, desde lo político hasta lo artístico, un paradigma de renovación e inclusión de las luchas sociales y los programas identitarios que se habían gestado desde inicios de la centuria (y que limitaron el espacio latinoamericano, con catatónica precisión geográfica, a todo el territorio al sur del Río Bravo).

A partir de 1959 se desencadenó, a su vez, un interés mundial por la región, que contribuyó de manera notable al desarrollo del más estruendoso fenómeno

literario de la historia latinoamericana: el llamado *boom* o “nueva narrativa”. Este movimiento, integrado por un número variable de autores<sup>1</sup>, irrumpe en el escenario literario con nuevas temáticas y formas de expresión, en las que la novela se hacía vehículo de la reivindicación cultural latinoamericana. Su surgimiento suele asociarse, metodológicamente, con la publicación de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, en 1962, (Donoso, 1998) aunque como postulamos en esta investigación, su origen estético, temático, técnico y conceptual podría ubicarse antes, en 1958, con la salida de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes.

Se aprecia en las obras del *boom* una concepción de América Latina despegada de la idea provinciana de la literatura realista anterior y se apuesta por una nueva mítica como quiebre con la historia tradicional. Es a partir de entonces cuando, según José Donoso (1998), se puede hablar de un grupo de autores conectados entre sí en la región, con conciencia de pertenecer a un movimiento cultural nuevo que se abre al espacio latinoamericano y rechaza limitarse a un marco exclusivamente nacional (1998:45). Siguiendo los presupuestos planteados en el capítulo teórico podemos deducir que, a partir de entonces, la literatura latinoamericana comienza a constituir un conjunto sistémico, en el que se desdibujan las fronteras nacionales de publicación y consumo de las obras y las temáticas de las mismas asumen patrones que las insertan dentro de una concepción más global de la literatura.

Pese a que la mayor parte de las novelas del *boom* fueron escritas en el exilio (autores cosmopolitas), no pueden desdeñarse los aportes al repertorio cultural latinoamericano que realizaron: “marcó indicios de la búsqueda de una nueva definición de América, en la que se reivindica la realidad histórica en un esfuerzo de identificación personal y plural. Fue un esfuerzo de apropiación y totalización de América” (Bensa, 2005: 88). La visión de lo latinoamericano inaugurada por este movimiento atravesó la producción literaria del área marcadamente hasta los inicios de la década de los 90 y se ganó adeptos por todos los confines del orbe. En 1980, Gabriel García Márquez, uno de sus autores paradigmáticos, gana el Premio Nobel y, ya desde su discurso de aceptación, expresa el orgullo por haber establecido, desde la literatura, una visión casi hegemónica sobre la cultura de América Latina:

En las buenas conciencias de Europa y, a veces también en las malas, han irrumpido desde entonces [desde el *boom*] con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la América Latina,

---

<sup>1</sup> Aunque no existe un consenso al respecto, la crítica suele coincidir en cuatro fundamentales: Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, que si bien no fueron los únicos en desarrollar las características fundamentales del movimiento, sí fueron los más reconocidos (o al menos, los más difundidos por las editoriales españolas, verdaderas artífices del *boom*).

esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda” (1980: 1) .

Sin embargo, ya desde mediados de la década de 1970 y hasta finales de los ochenta un nuevo sentir aparece entre los escritores. La visión mítica de la cultura latinoamericana comenzó a ser rechazada por simplificar las complejidades de todo un subcontinente y convertirla en un producto de mercado.<sup>2</sup> Así, el inicio de 1990 marcaría un nuevo giro en cuanto a literatura regional se refiere. En “Latinoamericanos buscando lugar en este siglo”, dice Néstor García Canclini que la pregunta sobre qué significa ser latinoamericano comenzó a cambiar, en tanto se desvanecen respuestas que antes convencían y surgen dudas sobre la utilidad de tomar compromisos continentales (2002: 18).

Como ejemplo de ello, un grupo de escritores jóvenes comenzó a rebelarse contra la tradición anterior y llegaron a formar grupos literarios en los que lo latinoamericano comienza a asumir rasgos que superan la visión heredada del *boom*. La publicación en 1996 de la antología *McOndo* (obvia parodia al pueblo mítico de García Márquez), por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, marca un parte aguas en ese sentido. Desde el prólogo, los compiladores detectan que, en esos años, los escritores ya no se definen como herederos de la tradición literaria del continente, sino de la “cultura de la imagen, saben más de rock y videos que de literatura y se caracterizan por ser tan apolíticos que llegan a ser ideológicos” (1996:3). Según afirman, el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). “Si hace unos años la disyuntiva de un escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 y Macintosh” (1996:10).

Coincidiendo con la salida de *McOndo* y, al otro lado del continente, un grupo de narradores mexicanos decide presentar sus credenciales bajo el nombre de Crack, que manifestaba desde esa esencia nominal la voluntad de ruptura con la tradición literaria de América Latina. Se evidenciaba así un arranque de renovación que marcó

---

<sup>2</sup> El cuestionamiento del realismo mágico como mercancía cultural de exportación se hace evidente en la introducción a una antología de cuentos realizada por el poeta chileno Oscar Hahn: "Cuando en 1492 Cristóbal Colón desembarcó en tierras de América fue recibido con gran alborozo y veneración por los isleños, que creyeron ver en él a un enviado celestial. Realizados los ritos de posesión en nombre de Dios y de la corona española, procedió a congraciarse con los indígenas, repartiéndoles vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento. Casi quinientos años después, los descendientes de esos remotos americanos decidieron retribuir la gentileza del Almirante y entregaron al público internacional otros vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento: el realismo mágico. Es decir, ese tipo de relato que transforma los prodigios y maravillas en fenómenos cotidianos y que pone a la misma altura la levitación y el cepillado de dientes, los viajes de ultratumba y las excursiones al campo" (Fuguet y Gómez, 1996:5)

probablemente el final del siglo XX en la literatura regional y parecía redefinir lo que hasta entonces se había concebido, con cortas miras, como latinoamericano.

Para finales de siglo, las corrientes de ruptura no son muy diferentes, en tanto aparecen en la región autores de alto calibre que ya no se agrupan en un movimiento literario (como durante el *boom*), no se integran a una generación específica ni grupo definido por intereses comunes y propósitos estéticos (como los del Crack y McOndo), sino que más bien se autorreconocen como multiculturales y “ciudadanos del mundo”, sin credos literarios o estéticos determinados. Entre ellos, destacará la figura del chileno Roberto Bolaño como uno de los autores paradigmáticos del cambio. Su fama post-mortem revivió el éxito y la mercadotecnia comercial que había implicado treinta años antes el *boom* y la estética de sus novelas se ha vuelto sintomática del espíritu de los nuevos tiempos.

Uno de los rasgos fundamentales de esta nueva generación que Bolaño representa es que, si en algunas novelas o relatos abordan cuestiones de sus países o de la región, lo esencial no es que aborden temas de América Latina o defiendan su compromiso político con ella, sino que más bien recuperan aquellos aspectos que más los han marcado personalmente sobre algunos elementos de sus vidas en determinados espacios multiculturales, no estrictamente latinoamericanos. Denotan también cierto interés por situar a sus protagonistas en un mundo urbano y conectado y toman como materia narrativa a delincuentes, prostitutas, traficantes de drogas, policías corruptos, empresarios sin escrúpulos y matarifes de toda índole y condición.

De acuerdo con Nélida Piñón (en Manrique S., 2013) como tendencias “singulares y dispares” se pueden encontrar la inclinación a adoptar estéticas de matriz globalizante, que se confunden con otras artes, como las visuales, la música y el cine; una serie de experimentos que, siguiendo una espiral creativa, captan los ruidos procedentes de la cultura pop y se rinden a una cierta uniformidad determinada por el universo globalizado. De esta convivencia resulta un cosmopolitismo que ha ido abandonando poco a poco la materia prima regionalista, a favor de la exaltación urbana con menor densidad mítica.

Podríamos decir entonces que el estudio de lo cotidiano y de sus representaciones en esta narrativa de finales de milenio invita a explorar la experiencia contemporánea latinoamericana particularmente desde el punto de vista de los nuevos ritmos que marcan la vida diaria en cualquier lugar donde se encuentren sus autores, que han tenido, por demás, que lidiar con el “aislamiento y la presión de los mercados culturales, en busca de un lugar en el mundo” (Manrique S., 2013).

Esta inclinación, perceptible desde finales del pasado siglo, se enmarca en un quehacer creativo que se nutre con nuevos matices, aunque continúa el análisis, cuestionamiento y delimitación histórica de la realidad cultural latinoamericana a partir de nociones como alteridad, mestizaje, transculturación, colonización, eurocentrismo, concientización, entre otras categorías que “dan cuenta de esa forma de pensar que caracteriza el narrar del intelectual latinoamericano, siendo la de simbolismo una de las más ilustrativas a este propósito” (Hernández, 2008).

En consonancia, Ana Del Sarto (2011), refiriéndose a la crítica literaria en el pensamiento postmoderno, asegura que:

El inicio del “fin de los macro-relatos” problematizó ciertas categorías y/o conceptos absolutos y sus binarismos subyacentes, estimulando así una “crisis de homogeneidad del sujeto centrado de la modernidad, fractura de los paradigmas (razón y progreso) que guiaban las empresas historicistas, desintegración del ‘lazo social’ y fragmentación del nexo a las totalidades de saber o poder”; o bien, “lecturas heterodoxas de la modernidad que cambian los acentos (y las tendencialidades) de la configuración historia-progreso-sujeto-razón al redistribuir los énfasis de lo singular y de lo plural, de lo único y de lo múltiple, de lo centrado y de lo descentrado.

En este sentido, en los últimos 20 años, se manifiesta también la emergencia de una nueva figura que ha modificado la visión sobre lo que se entendía tradicionalmente como escritor latinoamericano, a partir de la difusión y reconocimiento de autores de origen latino en Estados Unidos. Un grupo de escritores que configuran en sus novelas nuevos perfiles de la región a partir de las experiencias de los emigrados.

Del chicano Rolando Hinojosa-Smith al cubano Óscar Hijuelos, primer Pulitzer para un hispano en 1990 por la novela *Los reyes del Mambo tocan canciones de amor*, del peruano Daniel Alarcón a la boricua Quiara Alegría Hudes, Pulitzer en 2012 por la obra de teatro *Agua a cucharadas*; pasando por el colombiano Jaime Manrique y el dominicano Junot Díaz, Pulitzer 2008 por la novela *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, los autores latinos en Estados Unidos cobran cada vez más resonancia y aportan visiones en las que lo latino no se limita al territorio al sur del Río Bravo. Ellos, a diferencia de los escritores emigrados de hace 40 o 50 años, ya no usan exclusivamente el español como lengua artística, sino que recurren a un discurso bilingüe o interlingüe y apelan a una variedad temática que incluye vivencias directas de su coyuntura marginal en la sociedad estadounidense.

Las formas en que se manifestó desde la narrativa esta evolución en la manera de entender América Latina serán analizadas en el siguiente epígrafe, a partir de la comparación de *Los detectives salvajes* y *La región más transparente*.

### **3.3 La construcción social de la realidad latinoamericana**

El proceso a través del cual América Latina ha evolucionado como lugar de enunciación en la literatura latinoamericana desde mediados del siglo XX no deja de estar vinculado con la propia construcción social que se ha hecho de la región en ese lapso de tiempo.

Ya la teoría constructivista había explicado que el concepto de realidad que tenemos, la apreciación sobre nuestra sociedad o región o sobre nuestra pertenencia a ellas, es una construcción mental y no un dato objetivo, lo que supone la homologación de todos los sistemas de representación del mundo, en cuanto todos crean su objeto.

Fueron el estadounidense Peter L. Berger y el alemán Thomas Luckmann quienes primero intentaron comprender la realidad como un constructo social a partir de un libro que ha devenido clásico de las ciencias sociales. En *La Construcción Social de la Realidad* (1969) estos autores postulan como conceptos bases de la sociología del conocimiento que los sujetos, interactuando juntos en un sistema social, forman, con el tiempo, determinadas tipificaciones (o representaciones mentales de las acciones del otro), que se convierten, eventualmente, en habituales y en roles recíprocos jugados por los actores en relación al/ los otros, a partir de la intervención de sujetos con intereses sociales concretos (2001:19).

Cuando estos roles recíprocos se hacen disponibles a otros miembros de la sociedad, las interacciones recíprocas tipificadas son institucionalizadas. En este proceso, el significado se hace parte y se institucionaliza, a su vez, en los individuos y la sociedad, se incrusta en su estructura y la realidad social deviene, por tanto, socialmente construida. Todo esto a partir de las formas en que determinados contextos sociales se enuncian, presentan y se dan por "conocidos" en determinadas sociedades, estableciéndose así como "realidad" (Berger y Luckmann, 2001: 15).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Esta visión, si bien fundacional, resulta, en nuestro criterio demasiado idealista en su concepción de que los significados y las representaciones tienen un valor predominante frente a una realidad objetiva, que queda relegada a mero producto de estos, en tanto se comprende como prefijada desde antes de que los sujetos puedan pertenecer a ella. Igualmente, adolece de cierto determinismo estructural, ya que contempla la existencia de procesos de institucionalización en la sociedad, en un nivel primario, mientras que los entornos de interacción social y la individualidad, parecen subdeterminadas y relegadas a un segundo plano.

Steven Pinker por su parte, desde la psicología, entiende la realidad social como una ilusión consecuencia de un proceso de construcción y manufactura, como un resultado de la “ingeniería” de los medios y sus sujetos, más que de un debate racional entre los participantes en una cultura o sociedad (2002: 202). Así, para este autor la idea de la realidad social se concibe como el sistema social “inventado” o “construido” que existe porque un grupo determinado accede a comportarse como si existiera.

Estas estrategias de conformación de la realidad no son solo propias de la sociología o de la comunicación, sino también de la creación literaria, si tenemos en cuenta que las estrategias lingüísticas o estilísticas utilizadas para escribir sobre una realidad determinada en una ficción no son diferentes de las empleadas dentro de la no-ficción, en tanto ambas son estrategias de producción de sentido, determinadas biológicamente y convencionalizadas a nivel social. De esta forma, la literatura puede crear mundos posibles o mundos ficcionales, donde la realidad es incorporada, construida y cuestionada como en la no-ficción. Como señala Doležel la novela nos presenta así “unos mundos ficticios cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son auténticos ni no-auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia y la no existencia ficcional” (2002:120).

En *La región más transparente*, una obra de marcado compromiso político con las causas de izquierda y los nacionalismos que caracterizaron la década de 1950, Fuentes intenta reconstruir la sociedad de la época y cuestiona su situación política, económica y social, principalmente el modelo desarrollista que impulsó Miguel Alemán en México, así como el avance del país hacia un capitalismo descarnado:

Aquí no hay más que una verdad: o hacemos un país próspero o nos morimos de hambre. No hay que escoger sino entre la riqueza y la miseria. Y para llegar a la riqueza hay que apresurar la marcha hacia el capitalismo, y someterlo todo a ese patrón. Política. Estilo de vida. Gustos. Modas. Legislación. Economía (278).

Ya en sus páginas, encontramos el testimonio de un proceso que después teorizaría Jesús Martín Barbero: las formas en las que, en los modelos desarrollistas en América Latina, se mezclaron dos concepciones opuestas: las de modernidad y modernización; es decir, un choque entre fuerzas culturales, de carácter revolucionario, con fuerza económicas de carácter conservador (2005: 37-59).

El problema de la identidad, el quiénes somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos, uno de los temas centrales del debate intelectual en América Latina a lo largo

de los siglos, toma espacio fundamental en esta novela al intentar desentrañar los patrones y las esencias de la nación mexicana, compleja, como quizás pocos lugares del continente, por su multiétnicidad, plurilingüismo y multiculturalidad. Ixca Cienfuegos representa esa voz de la conciencia social del país (Paz, 2008) que busca desentrañar el misterio de las raíces. Toda la novela es una pregunta de lo que define lo nacional, de las formas en las que se compone y en las que se quiebran las esencias que articulan al ser colectivo.

En Bolaño, la preocupación por entender las raíces de la identidad ha pasado a un segundo plano, al menos en la forma militante en que lo expresa Fuentes. Según la crítica italiana Chiara Bolognese (2012), uno de los rasgos a tener en cuenta al analizar la obra del autor chileno es la superación, burla o juego que establece con la condición nacional. En su obra, lo nativo se va desdibujando para crear una malla de significaciones donde el espacio, el lenguaje y la identidad, fragmentados y poliédricos, intentan únicamente ser un reflejo de las preguntas esenciales de nuestro tiempo, marcado por sujetos multilocalizados. Uno de los ejemplos de lo anterior en la obra es cuando Daniel Grossman y Norman Bolzmann se preguntan por el origen de Claudia, una supuesta amante de Ulises Lima: “El lugar donde vive Claudia es Israel, dijo Norman, cualquier pinche lugar, ponle el nombre que quieras. México, Israel, Francia, Estados Unidos, el planeta Tierra” (351).

En *La región más transparente*, como señala Rosario Castellanos (1984), se proponen dos posibilidades para definir a México y a lo mexicano. La primera, es la representada por Ixca Cienfuegos, quien busca una vuelta al origen, el renacimiento de los ídolos prehispánicos, la purificación de los pecados de la historia a través del sacrificio humano... (1984: 121-122). Y, por otra, la que propone Zamacona:

un hombre nutrido de cultura occidental, heredero de las tradiciones europeas, quien traza la ruta del país arrojando por la borda el peso muerto de la arqueología, de los inoperantes e inasimilables civilizaciones prehispánicas, para incorporar a México al vasto movimiento mundial de desarrollo, apoyado en la técnica, en la planificación, en el ejercicio de los atributos intelectuales(231)

La obra de Fuentes, más que un repaso de la revolución mexicana y sus efectos es también un estudio social de cómo la sucesión histórica y mítica de la nación dieron como resultado la sociedad de inicios del siglo XX. Memoria, leyenda y magia se amalgaman en la obra para intentar describir las esencias constitutivas de una nación; pero con una mirada que, a la vez, la trasciende. Según Sara Sefchovich (1987) esto

obedece a que la novela se encuentra “del lado intelectual que busca la conjunción de lo mexicano y lo universal, de la historia, el mito y el presente” (1987:151).

Para Roberto Brodsky (2003), en la novela de Bolaño, la cuestión de la nacionalidad es un “elemento de comicidad para el héroe” (2003: 84). Sin embargo, más que de comicidad, podría ser visto como una manifestación de una tragedia (aunque pueda llegar a parodiarla). Arturo Belano es chileno e intenta romper con su propio pasado. Se vuelve un ser desterritorializado, que deja trazas y recuerdos en México, Argentina, Chile, Estados Unidos, España, Francia, Alemania, la India, Israel, África... Pero Belano escapa porque la situación de América Latina lo obliga. Es un sobreviviente de las catástrofes, las dictaduras y los falsos nacionalismos: “Una vez le dije: vosotros, los mexicanos, sois así o asá y él me dijo yo no soy mexicano, Simone, yo soy chileno, con algo de tristeza, es cierto, pero con bastante determinación (238).

Si para Fuentes ser mexicano implica aceptar que “somos una nación multicultural, tanto en el extremo indígena como en el occidental. La diversidad nos invita a no saltar etapas, a no excluir a ningún componente de civilización, a no olvidar ninguno de los caminos de la relación entre saber, hacer y ser”(2008:45); Bolaño dice que la patria de un escritor es su lengua, la gente que quiere, su memoria, su lealtad y su valor (2004: 36)<sup>4</sup>.

Para el investigador catalán José Javier Fernández (2014), el chileno nos remite así a la cuestión de lo posnacional en la literatura, una etapa en la que los autores trascienden los modelos cerrados de la nación; pero en un espacio en el que, a la vez, las filologías, los Estados, las lenguas nacionales, sus academias e institutos lingüísticos todavía configuran una cosmovisión a partir de la cual entendemos el mundo (2014-25). Por su parte, la investigadora Patricia Espinosa (2003) considera que la obra de Bolaño se inscribe en lo que denomina “translocalidad”, término que, en su opinión, explican las circunstancias antes descritas de la no sujeción a las fronteras regionales y la apertura vivencial de los nacionalismos a la globalidad, en la que el autor se configura a sí mismo como un territorio para armar.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Siguiendo los presupuestos teóricos que fundamentan nuestra investigación podríamos considerar, como postulábamos antes, que esta ruptura o distanciamiento con su realidad nacional, más que un rechazo (como han visto algunos críticos) podría suponer más bien una superación. Bolaño parece aspirar a una visión que atraviese los atavismos nacionalistas para insertarse en una nueva corriente y en nuevo sentir de lo que implica nacer en un país.

<sup>5</sup> La idea de concebir los espacios en la obra de Bolaño como lugares extraterrestres fue presentada por el crítico español Ignacio Echevarría (Paz Soldán, 2008: 431), quien asume el concepto de Steiner para explicar la aparición de escritores lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que se pone en juicio la tradicional asociación entre la autoridad poética y el profundo arraigo a la tierra natal. Ya en la década de 1970 George Steiner, a partir del análisis de la obra de Nabokov, Beckett y Borges, políglotas y

### 3.4 De México a Latinoamérica, cuestión de identidad

Carlos Fuentes fue, probablemente, uno de los primeros autores de la región en apostar por América Latina como un todo integrado, en concebir una literatura común en la que cada obra, podría ser imaginada como un capítulo de la gran novela americana. En su ensayo “La nueva novela hispanoamericana” (1969) postula la idea de la coherencia de circunstancias históricas y de lenguaje en la mayoría de los países del área, de forma tal que cada obra escrita eximía al resto de los autores latinoamericanos de escribirla en sus contextos específicos, en tanto consideraba la narración de experiencias locales como manifestaciones de situaciones regionales compartidas. Así, para Fuentes, México no es solo el espacio que permitirá comprender la realidad local, la conformación de esa madeja múltiple y compleja de la identidad nacional, sino el espacio donde confluyen historias, mitos, ritos y gestas que se manifestaron en el resto del continente.

Bien visto, el desarrollismo, la ascendencia de la burocracia, el arribismo político y cultural, las diferencias marcadas de clases sociales, la prostitución, el analfabetismo, el exilio por causas económicas, el olvido de la memoria histórica y la pérdida de la individualidad que trasluce como denuncia social *La región más transparente* eran factores comunes no solo en México, sino en la mayoría de las sociedades latinoamericanas a mediados del pasado siglo. Así, la novela no solo se propone la comprensión de la cultura y la identidad mexicanas, sino que su lectura también manifiesta una sensibilización y revalorización con la tradición latinoamericana, entendida como un grupo de idiosincrasias, pasado, valores, evolución histórica y un *ethos* comunes en la mayoría de los pueblos del continente. México se presenta entonces, de cierta manera, como espacio metafórico para discursar sobre una realidad más amplia. Al respecto, dice Ixca Cienfuegos:

sabrás entonces que no es el suyo, el dolor de lo perdido, el verdadero dolor: que hay otra tierra, otros hombres, que no han vivido más que el dolor y el fracaso. El equinoccio del sufrimiento se dio en México; aquí se hermanaron todas las promesas, todas las traiciones; aquí el sol es más viejo y arrugado: y solo aquí sus rayos son luz de tinieblas (431).

---

universalistas todos, nos alertaba que el exilio y el nomadismo de muchos escritores era el “principal impulso” de la literatura del siglo XX (438). Debemos recordar que para Steiner, la razón de esto no es solo política, sino que “tiene que ver con la pérdida de centro” (íbid.), es decir, de todas las referencias propias motivadas por un proceso de globalización cada vez más acelerado.

Bolaño, en cambio, construye una realidad múltiple, en la que conceptos como espacio, cultura y lenguaje toman dimensiones plurívocas ante una época que propicia la fragmentación. Aunque el análisis de las marcas de expresiones latinoamericanistas en el autor chileno ha escapado muchas veces al análisis de la crítica, consideramos que esto se debe fundamentalmente a que su postura se aleja de la tradicional visión militante de la izquierda regional, la cual, incluso, llega a parodiar<sup>6</sup>.

Para el autor, la época de los grandes sacrificios y los grandes heroísmos por la región ha pasado. Sus personajes son sobrevivientes de los acontecimientos que marcaron la época y dejaron huellas profundas en esa generación: el ascenso de Allende y el golpe de Estado de Pinochet (narrado desde el punto de vista de Auxilio Lacouture, que cuenta el regreso de Belano a Chile); las guerrillas y el auge de grupos alternativos, como anarquistas o trotskistas (“a veces Arturo me contaba historias de amigos que habían muerto en las guerrillas de Latinoamérica, a algunos yo los conocía de nombre, algunos habían estado de paso en México cuando yo militaba con los trotskistas”) (434); las migraciones por contenido político dentro de Latinoamérica (“Venía de otros países latinoamericanos, en donde había vivido más bien a salto de mata”)(368) y a Europa (“En nuestra buhardilla [en París] había unos doce cuartos. Ocho de ellos estaban ocupados por latinoamericanos”) (457); el ascenso del militarismo y su reflejo, las dictaduras latinoamericanas (“sueños de aviones esbeltos y seguros que cruzaban Latinoamérica de punta a punta por un brillante y frío cielo azul”)(100). Pero todos ellos enfocados desde las experiencias individuales y los efectos que dejaron en los protagonistas, como se evidencia en este testimonio de una de los personajes, sobreviviente de la dictadura argentina:

Dijo que su hermano mayor había muerto en Argentina, posiblemente torturado por la policía o por el ejército y que eso sí era serio. Dijo

---

<sup>6</sup> Como se verá más adelante, Bolaño establece un juego paródico con las concepciones tradicionales de la izquierda latinoamericana, de la cual cuestiona el lenguaje ampuloso y militante; pero, también, su oportunismo y su falta de miras políticas para concebir las funciones del arte y del intelectual. Uno de los momentos de mayor hilaridad al respecto se alcanza en el encuentro de Bárbara Patterson con su novio y un poeta cubano, en el que se manifiestan las conjuras políticas para publicar en la revista *Casa de las Américas*, la prevalencia de corrientes estalinistas y los falsos compromisos que podían mostrar los intelectuales con la revolución cubana con tal de vacacionar en la isla. Bolaño parodia también en ese fragmento el ensayo *Caliban. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971), de Roberto Fernández Retamar quien, a partir de una lectura de *La tempestad*, de Shakespeare, asocia el carácter y la identidad latinoamericanos con el personaje homónimo, que representa, para Retamar, la América “bárbara original”, frente a la “civilización” (Ariel) y el “conquistador” ( Próspero). Influida de una visión marxista-fundamentalista propia de su época, el cubano considera que la cultura latinoamericana solo puede existir como “resistencia” ante la civilización (es decir, al colonialismo), y que solo las clases bajas (mestizos, indígenas y negros) pueden crear una cultura auténticamente americana. Dice Bolaño “[...]en el fondo de la cuestión los tres somos americanos, hijos de Calibán, perdidos en el gran caos americano”(145)

que su hermano mayor había luchado en las filas del ERP y que había creído en la Revolución Americana y eso era muy serio. Dijo que si ella o su familia hubieran estado en la Argentina para cuando se desató la represión posiblemente ahora estarían muertos. Dijo todo eso y luego se puso a llorar” (363).

De lo anterior se desprende que ambas novelas ofrecen una visión de América Latina marcada por el dolor de su Historia. Pero si en Fuentes todavía es posible advertir una esperanza de cambio, en Bolaño ya ha sido anulada esta posibilidad. Muchos de sus personajes son casi siempre víctimas de unas circunstancias que los obligaron al exilio y la incertidumbre y andan perdidos por el mundo, en busca del sentido que ya no pudieron encontrar de este lado del mar. Al respecto dice el crítico español Ignacio Echevarría:

Por la obra de Bolaño transitan — errantes, fantasmales — los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga. Y si Chile, geografía marginal, viene a ser la cicatriz de una patria, el DF es el campo de batalla donde se decidió la derrota contra el tiempo de una generación entera —la de Bolaño mismo— de jóvenes malogrados, la mayoría poetas, todos olvidados (2002:193).

Podríamos deducir entonces que en ambas novelas la realidad social de América Latina es construida a través de concepciones ideológicas diferentes: en una, partiendo del ejemplo de México para discursar sobre realidades comunes de la región y, en la otra, tomando como punto de partida a ese país; pero para hablar sobre caracteres y temáticas que superan los espacios de un Estado-nación. Ambas novelas muestran el conflicto de los personajes con sus sociedades, la tristeza esencial en la que viven, la falta de asideros como resultado del devenir social, y, en esta estrategia, las formas en que se estructuran las sociedades latinoamericanas no escapa tampoco de la mirada de los autores.

Al intentar captar la identidad nacional, y por tanto, latinoamericana, Fuentes describe la estructura social y las distintas capas que conforman el entramado público mexicano. Y a partir de esto, denuncia la inclusión de una cultura afrancesada y

extranjerizante en las clases altas que, en su criterio, niega las raíces ancestrales de la nación.<sup>7</sup> Uno de los personajes explicita esta postura:

Siempre hemos querido correr hacia modelos que no nos pertenecen, vestirnos con trajes que no nos quedan, disfrazarnos para ocultar las verdades: somos otros, otros por definición, los que nada tenemos que ver con nada [...] ¿No ve usted a México descalabrado por ponerse a la par de Europa y de los Estados Unidos?(279).

Las fiestas de la clase alta mexicana son también utilizadas por Bolaño para criticar el arribismo intelectual y la pose de algunos sectores de la sociedad. Sin embargo, la narración de este tipo de eventos, que para Fuentes resultaba un elemento central en la caracterización de sus personajes y del espacio, resulta tangencial en el chileno, al punto que la fiesta de bienvenida “a un escritor español que acababa de llegar a México” (71) es descrita como parte del recuerdo de una escena de sexo entre Piel Divina y María Font:

– Pues sí, seguimos cogiendo, es decir ella siguió mamándomela y yo seguí dándole golpes con la mano abierta en el culo[...]Ahora sólo quería levantarme y tal vez ir a dar una vuelta por la fiesta, creo que estaban algunos poetas famosos, el gachupín, la Ana María Díaz y el señor Díaz, los papas de Laura Damián, el poeta Álamo, el poeta Labarca, el poeta Berrocal, el poeta Artemio Sánchez, la actriz televisiva América Lagos, y también pues como que tenía un poco de miedo a que apareciera por allí otra vez la mamá de María, pero esta vez acompañada del chingado arquitecto y entonces sí que la iba a amolar (72).

---

<sup>7</sup>Baste recordar la fiesta del inicio de la novela, la Cocktail Party, en la que se hace una presentación de la naciente burguesía y en la que se sirven, junto al champagne y el caviar, frases en lenguas extranjeras y conversaciones de elevados tonos, que van desde lo poético y el compromiso social, al sexo y la más rampante frivolidad. “-¡Caros! Entren a aprehender las Eternas Verdades. Por ahí anda un indígena con charola y bebestibles. Voici, oh Rimbaud!; le temps des assassins.[...] Ahí están, todos, el poeta de provincia, consciente de estar recibiendo sus primeras lecciones de frivolidad mundana; el matrimonio à la page, profesional de la elegancia: el mundo es el espejo, ¡envidiable!, de sus atractivos y su humor; el novelista de la cara de papa, inexpresiva, surgido de quién sabe qué entrañas de tierra desmoronada; como un volcán mudo, arranca el talento de la pura opacidad, y su voz monocorde enumera pueblos y rancherías, señores curas y caciques y niñas de provincia que se quedaron a vestir santos. Ahora se pavonea el autor sin libros, en la vigésima edición de sus primeras veinte cuartillas: qué importa, es un genio porque es cuate, nos cae bien, es chistoso: esto es lo importante en México. El intelectual burócrata, titular de toda la reticencia y buen sentido del mundo; los jóvenes poéticosocialistas que en Marx han encontrado su Dadá; los chambistas, los redentores de Sanborn’s, los mecenas de cocktail, y el que con sus breves notas dominicales crea y derrumba reputaciones” (42).

De lo anterior podría inferirse que las novelas son reflejo de sociedades en transición, donde el nihilismo, la vida fácil, el machismo, la ruptura de las fronteras de la intimidad y el sinsentido existencial son las marcas de una generación, como se evidencia en la novela de Bolaño. O también de colectivos sociales que pasan de una cultura basada en el mito y los tiempos heroicos a una cultura capitalista, de consumo y de imitación forzada de patrones en la que priman los esnobismos intelectuales, como se constata en el caso de Fuentes, quien también representa así la realidad de muchas naciones latinoamericanas que se volvieron dependientes de sus viejas metrópolis (o de nuevas, como Estados Unidos) en la esfera cultural, tras la independencia.

### **3.5 Entre la dependencia y multiculturalidad**

La narración de *La región más transparente* es reflejo de los debates culturales sobre la dependencia y el imperialismo cultural que marcaron la producción teórica latinoamericana desde mediados de siglo. Para el autor mexicano, el deber del intelectual es contribuir, desde su trinchera, a la acción social, al beneficio mutuo, a la difusión cultural y la educación, a sentar las bases para la comunicación verdadera y eliminar los decorados culteranos de las clases altas:

¡Claro que hay que luchar contra ese mundo monstruoso! No se puede continuar en esta cultura conventual avergonzada frente a la burguesía. La cultura ha tomado un cariz de decorado, está formada por bienes fungibles. Hay que hacerla, de nuevo, insustituible, sagrada. Hay que hacer que todos los hombres se sientan Leonardos. Esta es la misión del poeta, la misión de la comunicación profunda y sagrada, que es la del amor (38).

Si para Fuentes la oposición hacia las tendencias extranjerizantes antes señaladas y el rescate de lo autóctono constituían temas de la reflexión y motivo de compromiso del intelectual latinoamericano, en Bolaño la militancia parece estar desdibujada: ya no se cuestiona la posición del intelectual en su sociedad, o al menos no desde un punto de vista político. Al decir de Julio Ortega (1997), es una nueva visión en la que “nuestras culturas no son sólo subproductos coloniales de las metrópolis dominantes, son también sistemas semióticos de reapropiación y transcodificación”(1997:29). Así, lo que para Fuentes era “penetración cultural”, para Bolaño es un rasgo inherente de multiculturalidad y de una nueva experiencia de apropiación cultural que se enfrenta a las concepciones anquilosadas y combativas de antaño:

Recuerdo que a Ulises le agradaba la poesía joven francesa. Puedo dar fe. A nosotros, al Pueblo Joven Passy, la poesía joven francesa

nos parecía un asco. Hijos de papá o drogadictos. Entiéndelo de una vez, Ulises, solía decirle, nosotros somos revolucionarios, nosotros hemos conocido las cárceles de Latinoamérica, ¿cómo podemos querer una poesía como la francesa, pues? Y el cabrón no decía nada, sólo se reía (324).

Si para Fuentes la producción intelectual debía tener un correlato en la realidad ("Claro, y por desgracia, hay que teorizar antes de actuar. Pero teorizar quiere decir visión; en última instancia, acción. Hay que sentir el dolor de los pobres, el angustioso imperativo de la solidaridad") (38), para Bolaño, el sentido era otro: "Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad"(19).

Ya desencantado de la posibilidad de un cambio social, el narrador chileno cree que la misión del intelectual, es decir, del poeta, es escribir, hacer poesía. Ese es su deber y su forma de cambiar las cosas. Eso sí, una poesía alejada de todo poder y de toda prebenda (de ahí la crítica sostenida a Octavio Paz) y que sea, a su vez, capaz de reflejar el mundo interior del poeta. De la función conativa, exterior, de la producción intelectual que propone Fuentes, nos desplazamos a una concepción en la que la individualidad, los sentidos internos, cobran fuerza en el discurso poético imaginado por Bolaño. No en vano, la corriente literaria en torno a los cuales gira la novela es llamada realismo visceral: la propuesta de una realidad que parta de una percepción íntima, desde las entrañas, desde el universo particular de cada escritor.<sup>8</sup>

En esa concepción sobre la poesía, el mundo poético y el propio poeta se marca otra evolución entre las dos novelas. En *La región*, el poeta es definido a través del personaje Rodrigo Pola, un trepador social que frecuenta grupos literarios, a la vez que se cuela en fiestas de la clase alta y resume su filosofía de vida en la máscara y el proceder de camaleón: "[a]parentar ser un pobre diablo y luego sorprender a todos con su éxito" (341). Pola traiciona sus ideales y vende su alma y su pluma al cine comercial, que lo encumbrará en sociedad y le quitará el hambre que le prometía su compromiso con la creación literaria. En *Los detectives*, en cambio, más en el espíritu de *Rayuela*, la poesía es compromiso y modo de vida, motivo de aventura, viaje, conversación, discusión, pobreza y sustento vital de sus protagonistas; eslabón

---

<sup>8</sup> Esta postura, unida a la ideología general de los real visceralista, nos recuerda eso que Matei Calinescu definió como "retorno del decadentismo como perspectiva del autor" y que sostenía el regreso a la intimidad como respuesta revolucionaria del individuo ante la agonía del mundo contemporáneo, un término que se emparenta con la postura del artista atormentado e incomprendido del que habla Canclini o el "creador maldito", de la definición de Eliade.

fundamental en el proceso de búsqueda y en el camino que transitan los personajes y la novela misma, el último reducto del bien, es decir, vanguardia, literatura y vida.

Si para Fuentes la misión del intelectual era un “acto heroico” que podría salvar a México y a Latinoamérica de una aculturización, para Bolaño la práctica poética es un “acto criminal” que socava lo establecido y que tiene como fin último la poesía misma. Si para Fuentes la misión del intelectual es rescatar el pasado histórico que permita encaminar el presente descarriado, para Bolaño se trata de destronar los ídolos del pasado como vehículo para encontrar las verdaderas esencias. No en vano, la revista, que crea y financia (a partir de la venta de marihuana) uno de los protagonistas, toma el nombre del asesino de John F. Kennedy. (“A ver si lo he entendido. Los poetas, según Ulises Lima, son como Lee Harvey Oswald. ¿Es así?”).

En este sentido, es sabido que los vínculos con Estados Unidos, por cuestiones geográficas, políticas y culturales han atravesado, a veces de forma tangencial, a veces explícita, la producción no solo literaria, sino cultural de América Latina. El análisis de ambas novelas evidencia que este tema no fue ajeno a los dos autores, aunque también en su tratamiento se distingue una evolución conceptual y política que marca los aires del espíritu del tiempo, principalmente en torno a las discusiones sobre la efectividad de la “lucha contra el imperialismo” y el rol de artista en la misma.

En una fiesta, en la que paradójicamente los giros afrancesados son la palabra de orden entre los invitados, tiene lugar una conversación sobre la posición del intelectual ante Estados Unidos en *La región más transparente*:

-Yo me pregunto si abaratando nuestras palabras, es decir, nuestra imaginación, no lo ayudamos, y si, por el contrario, intentando —con esa humildísima soberbia— llevar a su más alta expresión nuestras palabras y nuestra imaginación, no somos, acaso, más hombres y más mexicanos.

—La lucha contra el imperialismo tiene que ser directa, llegar al pueblo.

—No me desprecie a este pobre pueblo. ¿Qué cree usted, sinceramente, que sabrá, a la postre, entender mejor nuestro pueblo: «Vuelvo a ti, soledad, agua vacía, agua de mis imágenes, tan muerta», o «Gran Padre Stalin, baluarte del obrero»? Además, no confunda las cosas. Sea bienvenida su lucha contra el imperialismo,

amigo, pero que sea efectiva: contra el imperialismo se lucha en su terreno de intereses, no escribiendo cuplés realistas-socialistas (64).<sup>9</sup>

Si en consonancia con la visión antiimperialista y populista de la época, Fuente pondera cierto tipo de militancia y compromiso social en el enfrentamiento a Estados Unidos y reclama un compromiso intelectual hacia esta perspectiva, como se ha visto antes, 30 años después Bolaño ni siquiera parece estar al tanto de esos debates. El único compromiso por el que se sienten movidos sus personajes es con la poesía, y a acaso, con la vida. El cambio de perspectiva histórica hacia el viejo imperio, parece darlo el personaje Jacobo Urenda: “Para un latinoamericano pensar que la embajada norteamericana era un lugar seguro resultaba una paradoja difícil de digerir, sin embargo los tiempos han cambiado y, ¿por qué no?, tal vez yo también tuviera que refugiarme en la embajada norteamericana”(415).

Estados Unidos aparece mencionado en la novela de Bolaño como el destino de la luna de miel de Dolores Pacheco (la antigua novia de Quim Font que le enseña a contar los orgasmos como Mississippi), y también como principal espacio de emigración de sus personajes. Allí se van el fotógrafo López Lobo, Rafael Barrios, Edith Oster; el poeta homosexual cubano perseguido (Reinaldo Arenas) y se baraja también como uno de los posibles rumbos a los que escapó Cesárea Tinajero (“Le preguntó dónde estaba ese pueblo y Cesárea dijo que en Arizona. La maestra entonces se rió. Dijo que ella siempre sospechó que Cesárea acabaría viviendo en los Estados Unidos) (599).

El tratamiento de la emigración será otro de los tópicos que conectan la evolución entre ambas novelas. En la obra de Fuentes, la emigración a Estados Unidos es un subtema que desarrolla a partir del personaje Gabriel, un bracero que está de regreso, pero que “el año entrante, otra vez, a jalarle pa’l Norte, donde está el dinero, y el trabajo a la mano, y los five and ten, y la luz eléctrica” (57). Para Bolaño, en cambio, la migración de sus personajes no conlleva un matiz económico, sino que forma parte consustancial de una reconfiguración de la espacialidad, caracterizada por

---

<sup>9</sup> Fue muy famosa en esta época la posición de marcada intolerancia de Fuentes hacia Estados Unidos, en la que incluso llegó a acusar al pueblo estadounidense de ignorante. Una postura que, como es sabido, evolucionará, camaleónicamente, con el paso de los años. En su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, lo único que salva Fuentes de Estados Unidos es la literatura y la música producida en ese país y la reconoce como una de sus principales influencias a la hora de escribir *La región más transparente*. Para él, la poesía de Whitman, el jazz, Mark Twain, Dos Passos y Faulkner constituyen influencias tutelares, como lo son también para Bolaño. Para una mayor comprensión de las influencias estadounidenses en la narrativa de Bolaño ver la tesis doctoral de Javier Fernández, *La otra América*, presentada en Barcelona en 2014.

sujetos extraterritoriales marcados por exilios políticos y el acople a contextos sociales globales. Si en la novela de Fuentes Estados Unidos es el principal destino, en Bolaño se configuran nuevos entornos internacionales como lugar de emigración. Belano y Lima son ciudadanos del mundo que, a diferencia de los personajes de Fuentes, no piensan en el retorno al país natal, porque ese es un concepto demasiado difuso para ellos. No obstante, es llamativo cómo ambas novelas presentan someramente algunos de los desafíos a los que se enfrentan los emigrantes latinoamericanos:

Era el primer año, y volvería todos, a como diera lugar, con la legalidad o sin ella, exponiéndose a las balas y hasta encuerado por el río. Eso, o andar de paletero en las colonias del DF. Ya se lo decía a Tuno, cuando estuvieron juntos en la cosecha de Texas: Y qué que no me dejen entrar en sus pinches restaurantes. Voy, voy, ¿a poco te dejan entrar al Ambassadeur en México? (Fuentes, 2014: 56).

Si en el fragmento anterior se muestra las penurias y, a la vez, las aspiraciones de los emigrantes por razones económicas, los personajes de Bolaño cuentan los desafíos de la soledad y la falta de adaptación a nuevos contextos:

Lo estuve pensando durante más de una semana. Y fue entonces cuando de golpe se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo [...] (Bolaño, 1998:478).

Los emigrantes de ambas novelas transitan por contextos sociales no siempre favorables en los que, no obstante, encuentran sentidos que no hallaron en sus lugares de origen. Sin embargo, el desarraigo y cierta nostalgia por las esencias que definen la tradición cultural a la que se deben es perceptible en estas obras.

### **3.5 El pasado y la memoria latinoamericana**

La tradición cultural continental, las formas en que América Latina se inscribe en los imaginarios individuales y colectivos, es otro de los temas en los que ambas novelas dialogan con la identidad de la región. El pasado constituye una carga histórica en las dos novelas. “Lo que fue” se articula como el punto de inicio de la búsqueda de los personajes en el presente del relato. Y es, a su vez, motivo para cuestionar el curso de la historia o, sencillamente, para burlarse de él.

La misión que emprende Fuentes de recuperación del pasado se manifiesta inicialmente como parte del propio proceso de cambios sociales iniciado por el

movimiento de 1910: “La Revolución nos obligó a darnos cuenta que todo el pasado mexicano era presente y que, si recordarlo era doloroso, con olvidarlo no lograríamos suprimir su vigencia” (318).

Un diálogo entre Federico Robles y Manuel Zamacona contrapone las dos visiones al respecto, prevalecientes en el México de los 50. Si para el empresario las alternativas para el país están en la creación de industrias y en la apertura al capital extranjero, para Zamacona es preciso ahondar en las huellas de la memoria. Cuando Robles, en tono de burla le pregunta a su “hijo desconocido” si su fe en el pasado conlleva “a que volvamos a vestirnos con plumas y comer carne humana”, Zamacona la responde: “No se trata de añorar nuestro pasado y regodearse en él, sino de penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a razón, cancelar lo muerto –que es lo estúpido, lo rencoroso-rescatar lo vivo” (315). Fuentes manifiesta así la fe en la recuperación de la identidad a través del pasado histórico como símbolo de superación del momento presente, pero a la vez, no se cierra a la posibilidad de un desarrollo coherente con el devenir histórico.

Para Bolaño, en cambio, el peso de la memoria se ha perdido o ya no es vista de la misma manera, al punto que una de las pocas doctrinas que manifiesta el realvisceralismo es caminar “de espaldas [al pasado], mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido”(17). El autor chileno también marca el relativismo de la historia y su asociación a elementos vivenciales individuales; pero, sobre todo, considera que el pasado y el futuro son lugares imaginarios que conllevan a la más rotunda alienación:

De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros (524).

Fuentes apuesta por la mitologización de la historia y del pasado latinoamericano, de su tradición e intenta recuperar las leyendas y ritos ancestrales que constituyeron encima germinal de la nación. Para él, el pasado es una huella que sobrevive en el mito y que trasciende el presente: “Pueden venir los que vinieron, todos, los que nos quitaron las cosas y nos hicieron olvidar los signos, pero debajo de la tierra, allá, hijo,

en los lugares oscuritos donde sus pies ya no pueden pisotearnos, allá todo sigue igualito y se escuchan igualitas las voces de donde venimos” (389).

Bolaño, en cambio, se burla de los mitos y se instala en el discurso de la tradición desde el humor y la parodia. Uno de los ejemplos más notables es la concepción de Cesárea Tinajero como encarnación de la Coatlicue, diosa gorda de piedra, madre de la cosmogonía mexicana, patrona de las dualidades, por quienes los protagonistas expresan la única veneración perceptible en la obra. Sin embargo, el encuentro de los protagonistas con la Tinajero en el pueblo de Villaviciosa develará que, al final, la idealización del personaje por aquella “tinaja primitiva” no era más que una parodia, una broma autoral. (“Césarea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante”)(593)

En la novela de Fuentes la búsqueda de una víctima para los sacrificios de antaño es la representación de una vuelta deseada a las esencias, el rescate posible de la memoria, una alusión poética que salvará las raíces de la nación. De ahí que cuando finalmente Norma Larragoiti muere en un incendio, Teódula Moctezuma considera consumada la expiación redentora y expresa “-Ya se cumplió el sacrificio [...]ya podemos volver a ser lo que somos, hijo. Ya no hay por qué disimular. Volverás a los tuyos aquí, conmigo”(467).

En este procedimiento y, a lo largo de toda la novela, Fuentes utiliza el mito como pretexto para justificar la venganza y la violencia latente que resume la búsqueda de los protagonistas de la obra. Ya René Girard había alertado en *La violencia y lo sagrado* cómo el mito puede ser utilizado para ocultar la violencia fundadora de toda sociedad y, como dirían los teóricos de Frankfurt<sup>10</sup>, para legitimar mecanismos de terror incluso por métodos poéticos. Para Girard, el “relato sagrado” del mito a través del cual se narra el sacrificio de la víctima no hace más que encubrir la narración de un linchamiento camuflado (1983:147)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Max Horkheimer y Theodor Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994.

<sup>11</sup> Así narra Fuentes las dos escenas en que transcurre el sacrificio de Norma Larragoiti. Por una parte, presenta a la madre de Ixa Cienfuegos, como oficiante del sacrificio y, por la otra, a la víctima sacrificada: “Teódula arrancándose las joyas de los brazos, del cuello, de las orejas, corrió con una suavidad tensa de conejo hasta la puerta en llamas; su piel de costras antiguas, sus ojos, carbón apagado, toda su vida oscura y escondida a los ojos del mundo, brilló junto con el incendio: Teódula levantó los brazos: en sus manos, relumbraban las joyas antiquísimas, más potentes que el estruendo de las llamas. -¡Gracias, hijo!-gimió, más con el cuerpo entero que con la voz, y arrojó las joyas hacia el centro del salón sofocado de humo.”(464) “Norma, tosiendo Norma, tosiendo, con una mano sobre el rostro y otra pegando en la puerta, había caído, poco a poco, de rodillas. Las manos nerviosas del primer terror, cuando olió el humo seco que se colaba por las rendijas y luego vio la llama gigantesca que nacía el pie de la ventana, no pudiendo encontrar, entre las sábanas revueltas, la llave. [...] Norma había corrido hasta la puerta, a gritar y a pegar con los puños: la lengua roja avanzaba sobre los tapetes, acariciaba las sábanas, por fin

La recuperación de los antiguos sacrificios será para Bolaño, en cambio, objetivo de parodia y mecanismo de sorna. El chileno recupera el tema desde la burla para discursar sobre los mercados editoriales: “[a]yer sacrificamos a un joven escritor sudamericano en el altar de los sacrificios de nuestra villa. Mientras su sangre goteaba por el bajorrelieve de nuestras ambiciones pensé en mis libros y en el olvido, y eso, por fin, tenía sentido”(532), dice uno de los escritores asistentes a la Feria del Libro de Madrid.

Las leyendas tradicionales mexicanas tampoco escapan a las estrategias de ambos autores. Fuentes recuerda con tono poético y nostálgico ese momento original, cuando “supimos que también el sol tenía hambre, y que nos alimentaba para que le devolviésemos sus frutos calurosos e hinchados”(587); mientras Bolaño parodia el mito fundador de México cuando llega a Villaviciosa y dice que el “pueblo de asesinos perdidos del norte de México”, era “el reflejo más fiel de Aztlán” (599).<sup>12</sup>

Con las formas en que se recopila el pasado y la memoria, la Historia, pasa algo parecido. Para Weber (1991), el politeísmo de valores del mundo de inicios del pasado siglo estaba originado en una multiplicidad de concepciones subjetivas que conllevaría a un proceso de desmitificación, contra el que se enfrentará Fuentes. Si tenemos en cuenta la preponderancia que otorgaba Aristóteles al mito sobre la historia, la búsqueda del pasado ancestral en *La región* equivaldría a una teleología de la historia en la que el mito a recuperar encarna la representación del pasado invisible; pero cuyos efectos repercuten en el presente. Así, el autor mexicano extiende su rescate de la identidad al grito de los vencidos, a la cultura expropiada y aniquilada y se pregunta por los fundamentos éticos de los hechos del pasado: “¿qué justifica la destrucción del mundo indígena, nuestra derrota contra Estados Unidos, la muerte de Hidalgo o Madero? ¿Qué justifica el hambre, los campos secos, las plagas, los asesinatos, las violaciones? ¿En aras de qué gran idea pueden soportarse? ¿En aras de qué meta son comprensibles?(213) .

Al decir de Georgina García Gutiérrez (2001), los días de los personajes que transitan por la obra se convierten en históricos, de manera que los avatares vividos y las elecciones tomadas por cada uno de ellos en momentos cruciales atañen igualmente a la historia de México y de todos (2001:25).

---

tocó su bata y la planta de sus pies –¡Ja!- dijo Norma cuando sintió el dedo llagado sobre su espalda y se dejó caer hasta el fondo de sus propios ojos”. (465)

<sup>12</sup> Parodia el mito de Aztlán, la “tierra de la promesa”, desde la que, según la tradición, partieron los mexicas en busca de “la señal” (el águila sobre el nopal) que indicaría el sitio exacto donde deberían fundar su nueva ciudad, México-Tenochtitlan.

Para Bolaño, en cambio, la historia es una caricatura, un chiste, una farsa, construida y manipulada en favor de caudillismos y falsos heroísmos, como lo demuestra una conversación entre los protagonistas cerca de Villaviciosa, casi al final de la novela:

Por aquí estuvieron las tropas imperiales en 1865 y 1866. La sola mención del ejército de Maximiliano nos hace morirnos de risa. Belano y Lima, que ya antes de viajar a Sonora sabían algo de la historia del estado, dicen que hubo un coronel belga que intentó tomar Santa Teresa. Un belga al mando de un regimiento belga. Nos morimos de risa. Un regimiento belga-mexicano. Por supuesto, se perdieron, aunque los historiadores de Santa Teresa prefieren creer que fueron las fuerzas vivas del pueblo quienes los derrotaron. Qué risa.(584)

El autor chileno cuestiona además la propia escritura de la Historia y evidencia los diferentes puntos de vista e intereses que influyen en su construcción, como en la escena en que dos personas cuentan la misma anécdota desde ángulos diferentes: “En una cafetería, mientras comíamos, oímos contar dos historias: en una se ilustraba el valor del mexicano y en la otra el valor del norteamericano. En una el protagonista era un natural de Agua Prieta y en la otra uno de Tombstone” (581).

Para comprender el cambio de concepciones respecto a la historia y el pasado que proponen las dos novelas, sería útil recordar algunas de las características que definen la noción de nueva historia, de Peter Burke (2003, c.p. Hernández) como oposición a historia tradicional. Para este autor, la evolución estructural que ha tenido la novela no es ajena al propio desarrollo que ha tenido la construcción histórica. (c.p. Hernández, 2008), que destaca en la forma en que la política deja de ser el objeto central de la historia, lo cual significa que pierden hegemonía estamentos tales como la Iglesia y el Estado (que en la novela de Fuentes cobraban un protagonismo decisivo).

Según el principio de que la realidad está social y/o culturalmente construida (ver epígrafe 3.3), este enfoque hace hincapié en las diversas manifestaciones humanas que antaño se consideraban carentes de historia: la locura, la muerte, la infancia, el cuerpo, la lectura, el habla... Por otra parte, si para el discurso de las historiografías tradicionales la historia correspondía a una narración de acontecimientos ordenados de manera secuencial o cronológica, para la nueva historia lo fundamental es el análisis de "estructuras", “vale decir, los distintos procesos y

fenómenos de cambio que han afectado el devenir de la economía, la política, la cultura, etc.” (Hernández, 2008).

A su vez, la historia ya no se basa exclusivamente en documentos oficiales de gobiernos conservados en archivos, anales y bibliotecas, se interesa en otro tipo de fuentes, que incluye registros de índole visual (gráfica, pictórica o fotográfica) y oral (como evidencian los testimonios que conforman la segunda parte de *Los detectives*). Por último, si la historia tradicional tiene una pretensión de objetividad, esto es, de narrar aquello que efectivamente ocurrió o dar cuenta de la veracidad de la historia, la nueva historia parte del supuesto del "relativismo cultural", aplicado tanto al discurso historiográfico como a sus objetos, en la medida en que considera que la "mente" nunca refleja la realidad y, de hacerlo, no sería de manera directa sin que medie la interpretación del sujeto del cual ella es atributo. Así, ambas novelas serían ejemplos de lo que Burke considera construcciones de "historia tradicional" y de "nueva historia".

No obstante, pese a la diferencia de visiones, se hace evidente el diálogo que establecen los dos autores con el mito y la historia como figuras de representación de la realidad latinoamericana, una relación que también se entroncará con el resto de la tradición cultural y sus distintas expresiones en el subcontinente, incluida la influencia de la cultura de masas.

### **3.6 Las imágenes de Latinoamérica**

El discurso mediático, las diferentes artes, desde la música hasta la literatura, las marcas en el mundo contemporáneo de la publicidad y el marketing, las formas en que se configura y controla la cultura, las manifestaciones del poder, la hegemonía y el control cultural serán otros de los temas en los que las dos novelas propondrán visiones no solo para cuestionar, sino también para hablar del estado, del espíritu, de las formas en que se configuró el panorama artístico latinoamericano en esas épocas.

Fuentes recupera e inserta en su novela discursos, técnicas e incluso parlamentos provenientes de la música y del cine, de la radio y la publicidad, como marcas de la penetración de la cultura de masa en la sociedad de mediados de siglo. En tanto Bolaño apuesta esencialmente por la recuperación de la literatura como base fundamental de la tradición cultural latinoamericana, aunque no por ello obvia abordar la influencia de otras artes cuyo desarrollo le serviría también para marcar los cambios de patrones estéticos y la diferencia de criterios artísticos entre las generaciones.

Muchos parlamentos e incluso epígrafes de *La región más transparente* incluyen letras de canciones tradicionales o de una música de corte generalmente popular, en la que destacan desde el mambo y el chachachá, hasta boleros, canciones

de Pedro Infante, Benny Moré u otras de la música tradicional cubana y mexicana de la época hasta baladas o corridos revolucionarios (famosos en las primeras décadas del pasado siglo):

*Ayyy, minué, minué, minué, lo bailaban en el siglo quince y ahora en el cincuenta y uno*

-Oooj, siempre las indirectas. Los griegos opinaban que la armonía...

*¿quién es, quién es? yo le voy a decir: Pachito ´e Che, le dicen al señor<sup>13</sup>*

-El lugar del intelectual está en el campo.

*Pabarabatibi cuncuá, neegro, Pabarabatibi cuncué*

Pero si en Fuentes la música es un vehículo para reafirmar el discurso de la diégesis (suena *La vida no vale nada* cuando asesinan a Gabriel), Bolaño utiliza los referentes musicales como alusiones para marcar también el nacimiento de una nueva sensibilidad. Uno de sus personajes escucha a Cat Stevens y otros dialogan sobre la aparición de nuevas tendencias musicales: “según dijeron, se llamaban hoyos funkies, qué nombre más raro, y la música con la que movían el esqueleto era música moderna. Música gringa, querrán decir, les dije, y ellos: no, Amadeo, música moderna hecha por músicos mexicanos, por bandas mexicanas”) (427). El autor chileno llega incluso a parodiar la conformación de nuevas agrupaciones con nombres estrafalarios, sinónimo de la propia decadencia de la época (“y ahí se soltaron a nombrar nombres de orquestas a cada cual más raro. Sí, recuerdo algunos. Las Visceras de los Cristeros, de ése me acuerdo por motivos obvios. Los Caifanes de Marte, Los Asesinos de Angélica María, Involución Proletaria”)(268).

En su novela, Fuentes, a través de recursos humorísticos, parodia también algunos referentes de la cultura de masas latinoamericana, no solo a partir de la caricatura a estrellas de la época dorada del cine mexicano, sino también con guiños a la estética kitsch. Este juego está vinculado principalmente a figuras provenientes de la escena internacional, la televisión, la música, o incluso, la literatura (recuérdese la descripción de la habitación donde pululan retratos autografiados de Shirley Temple, el Dr. Atl, Somerset Maughan, Elsa Maxwell, los Duques de Windsor, Alí Chumacero y Victoria Ocampo). Hace también alusión a la influencia de Hollywood (“Bobó píntame de colores pa' que me llamen Supermán, ay Su-per-Man, pa' que me digan ahmi

---

<sup>13</sup> Las cursivas corresponden a la letra del mambo Pachito ´e Che, popularizado en la década de 1950 por Benny Moré.

Tarzán”)(238) e incluso, a través de la letra de un mambo, anuncia las expectativas por la llegada de la televisión (“la televisión pronto llegará aaay noo noo noo”)(264)

Bolaño, por su parte, realiza tres movimientos convergentes con la tradición cultural latinoamericana: por una parte, como Fuentes, parodia la penetración de la cultura de masas (el cuarto de Rosario en la colonia Balbuena también “estaba lleno de postales de Veracruz y de fotografías de artistas de cine pegadas con chinches a la pared”)(90), mientras la secretaria de Octavio Paz asegura que “cuando lo que una quiere es tranquilizarse, en el mejor de los casos dormirse, la verdad es que en casos así lo mejor es no leer nada, ni siquiera a Amado Nervo, sino ver la televisión, y a más tonto sea el programa, mejor” (417). Pero Bolaño va más allá: articula su obra como un diálogo con la literatura latinoamericana anterior o contemporánea, con la que juega a modo de cita, pastiche o través del recurso de la ironía y, por último, pone a dialogar esa tradición regional con autores y obras de otros contextos, que encarnan también el sentir de sus personajes y la expresión del desencanto de la época.<sup>14</sup>

El ocaso de las vanguardias, el anquilosamiento literario que, en su opinión, trajo Octavio Paz y su grupo de seguidores a México, el oportunismo de muchos poetas, la carrera por los premios y la pose, constituyen subtemas que también atraviesan su tratamiento de la tradición cultural latinoamericana.

Esta postura iconoclasta (representada en la novela por los poetas realvisceralistas y defendida por el chileno y su grupo de amigos infrarrealistas en el México de finales de los 70) encuentra un eco literario en la actitud de los autores del *boom*, quienes también apelaron, en su momento, a la figura de un cierre de ciclo con la tradición latinoamericana anterior. Es conocido que en su ensayo “La nueva novela hispanoamericana” (1969) el propio Fuentes resta todo valor a la narrativa mexicana y regional del siglo XIX. Otro autor del *boom*, María Vargas Llosa publicó poco tiempo después una secuela: “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (1969), en la que defiende la “nueva narrativa” como un “punto cero” de la literatura regional.<sup>15</sup>

En este punto se manifiesta otra diferencia ideológica entre los autores del *boom* y Bolaño. Si para Fuentes y Vargas Llosa la invectiva se dirigía contra aquellos que renunciaban a las historias comprometidas por servir a la “dependencia cultural de la metrópoli”, Bolaño, desde la “metrópoli”, cuestiona a los autores que escribían estas

<sup>14</sup> Entre los múltiples referentes internacionales, la poeta belga Sophie Podolski, quien publicara un solo libro para después suicidarse, es una de las preferidas por los protagonistas.

<sup>15</sup> Hopenhayn (2014) ha señalado cómo esta crítica a las vanguardias culturales se traduce en una desestimación del poder transformador y ordenador de la política y la cultura, en tanto se niega así cualquier dinámica emancipatoria que facilite el cuestionamiento del statu quo.

“historias comprometidas” para ganar premios, aprovecharse de los beneficios materiales y opacar a las nuevas voces poéticas.

En este sentido, un hecho curioso en las dos novelas es la posición de los autores respecto a Octavio Paz y su influencia en la cultura mexicana. En uno de los capítulos de *La región*, Zamacona lleva bajo el brazo *El laberinto de la soledad*. Fuentes rinde un evidente homenaje (del que luego se arrepiente) al ensayo que, como su obra, intenta desentrañar los misterios de la identidad nacional. En *Los detectives*, en cambio, la aversión hacia Paz es manifiesta. No solo por la hostilidad real que le prodigaron los infrarrealistas al escritor mexicano, sino por el símbolo que este encarna en la novela: el del intelectual que ha olvidado su compromiso con la literatura, que se ha vendido al poder y le ha negado la posibilidad de crecer a los autores noveles. En la escena del encuentro de Ulises Lima con Paz en Parque Hundido, Bolaño nos enfrenta con dos posiciones radicales ante la vida y la literatura: la del autor consagrado y entrado en años que ya renunció a la posibilidad de ver la poesía como rebeldía y la del autor joven y anónimo para quien la literatura es, todavía, revolución y posibilidad:

Y entonces don Octavio, en vez de dejarme sola en el banco como había sucedido en las ocasiones precedentes, me preguntó si había realizado su encargo del día anterior y yo le dije sí, don Octavio, hice una lista con muchísimos nombres [de poetas jóvenes mexicanos] y él se sonrió y me preguntó si había memorizado esos nombres y yo lo miré como preguntándole si me estaba tomando el pelo o no y saqué la lista de mi bolso y se la mostré y él dijo: Clarita, averigüe quién es ese muchacho [Lima, el protagonista](537).

A través del juego que realiza con la figura de Paz (y también, con Monsiváis y otros poetas, vivos y/o muertos), el narrador chileno practica aquella estrategia celebrada por Canclini: la desacralización de los mitos literarios. Como explica el investigador argentino, esta es una jugada en doble sentido: reafirma la posibilidad de un arte que supere al anterior y concibe a la producción cultural ya no como productos de elite sino como elementos de consumo (Canclini, 2007:45).

El símbolo de lastre para la literatura que representa Paz en la novela tiene una de sus escenas más explícitas en la narración del plan de su secuestro, una versión literaria de Operación Fangio. La narración recuerda además una de las estrategias estudiadas por Hopenhayn (1994), cuando explica las formas en que la ausencia de

utopías de emancipación popular y canales estables de movilidad social generan posibilidades de gestación de violencia simbólica por parte de los excluidos:<sup>16</sup>

“Por un momento, no lo niego, 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 dando botes en el maletero [...] (258)

Aquí se expresa otra diferencia entre la narración de Bolaño y la de los autores del *boom*. Si para estos la narración directa, épica, de los hechos constituía una necesidad fundamental, Bolaño rechaza toda épica y apuesta por una narración más cercana al humor o la parodia y propone escenas lúdicas que pueden, a su vez, mezclarse con denuncias de momentos de horror, como el relato de Auxilio Lacouture. Pero la adscripción paródica que realiza Bolaño respecto a la tradición literaria latinoamericana no se detiene en denunciar el anquilosamiento y la ausencia de posibilidades de renovación o la farsa que constituye la construcción de su historia. Para los poetas real visceralistas, el viaje tras las huellas de Cesárea Tinajero es una forma de rescatar toda una tradición que se ha perdido en el tiempo. Para los poetas real visceralistas, la búsqueda de la Tinajero se revela como su último ejercicio de heroísmo continental. De ahí que Amadeo Salvatierra recuerde que, cierta vez, Belano y Lima le dijeron sobre su voluntad de encontrar a la poeta: “no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, por que tenemos ganas de hacerlo (127).

Los sueños de una región unida por la poesía, de una integración literaria, también tienen su expresión en el inicio de la novela:

— [...] Además, lo que nosotros pretendemos es crear un movimiento a escala latinoamericana.

—¿A escala latinoamericana? No me hagas reír.

—Bueno, a largo plazo eso es lo que queremos, si no he entendido mal (45).

---

<sup>16</sup>Para este autor, esa misma lógica justifica la aparición de formas fragmentarias de socialización invertida, que se expresan en la proliferación de grupos alternativos o subculturas marginales, como podrían ser los real visceralistas.

Como asegura Leónidas Morales en *De muertos y sobrevivientes*:

Ellos son poetas y expresan el deseo de la transformación poniendo a la poesía como objeto metonímico: quieren “cambiar la poesía latinoamericana”, dicen, pero ese cambio (en la herencia de Rimbaud) es el cambio de la vida cotidiana, de lo real. Y si Cesárea Tinajero, la primera real visceralista, es el nombre poético del horizonte del cambio, de su expectativa, entonces Cesárea Tinajero es el nombre de una utopía. Buscarla en el desierto de Sonora, es moverse en el sentido de la historia (2008: 51).

Y es aquí donde la utopía se revela nuevamente como tema recurrente de la tradición cultural latinoamericana. En su tesis doctoral, la filósofa cubana Yohanka León (2008) asegura que la utopía es el trasfondo que mueve el accionar de la literatura regional del siglo XX. La utopía de la vuelta a los tiempos de gloria del pasado se revela como una poética en la búsqueda de una víctima que protagonizan Ixca Cienfuegos y su madre a lo largo de *La región más transparente*. Al final, el incendio en el que muere Norma Larragoiti se manifiesta como el cumplimiento del anuncio de la promesa, la manifestación de la posibilidad de cambio, la luz revelada de la nueva esperanza de la redención histórica:

–Nos acercamos a la división de las aguas. Ellos morirán y nosotros resucitaremos al alimentar. Hemos pagado nuestro tributo de sueños; la ciudad lo pagará por nosotros. Arca de turquesas, corazón de piedra, viento de serpientes, no sueños más (448).

En la obra de Bolaño, en cambio, Belano y Lima van también tras la búsqueda de un pasado histórico y de una utopía, de un mito literario encarnado en la poeta madre del real visceralismo. Sin embargo, a medida que avanza la trama, la desilusión de no encontrar a Cesárea Tinajero o “encontrarla para traerle la muerte”(602), propiciará el giro que marcará la desaparición de los protagonistas y su búsqueda de nuevos horizontes. Es a partir de entonces cuando Latinoamérica se convierte en “ese continente absurdo” del que habla Auxilio Lacoutoure, en ese espacio sinsentido que cuestiona Fabio Ernesto Logiacomo: “[e]n Latinoamérica pasan estas cosas y es mejor no quebrarse la cabeza buscando una respuesta lógica cuando a veces no existe una respuesta lógica”. De alguna manera, la apertura a lo transnacional, el “escape” de América Latina de los personajes de Bolaño está dado ante la falta de alternativas y la desilusión tras el fracaso de los proyectos que guiaron sus aventuras.

Así, la desaparición y la búsqueda infructuosa del mito de la Tinajero como encarnación de la posibilidad de una nueva poética en la tradición continental, cierra un ciclo de posibilidades y esperanzas en la concepción de los jóvenes poetas que añoraban un cambio de paradigmas. Es, al final, una manifestación de la poética del fracaso que ha caracterizado en los últimos tiempos a la literatura latinoamericana y de la que también fue testimonio la primera novela de Carlos Fuentes.

### 3.8 La poética del fracaso

Afirmar que el fracaso constituye una poética en las dos novelas analizadas, nada tiene de nuevo, si tenemos en cuenta que temáticas asociadas a la frustración y la derrota, y su imagen, la desilusión, han sido líneas fundamentales de la literatura latinoamericana desde los tiempos posteriores a la Conquista, y quizás, como resultado de esta misma ("No ha habido dolor, ni derrota, ni traición comparables a los de México"(420), dice Ixca Cienfuegos).

De acuerdo Norbert Lechner, este proceso se acentuó en las últimas décadas del siglo XX, en las que el desencanto fue acumulativo como resultado de un exceso de expectativas sociales e individuales que las democracias posdictatoriales no fueron capaces de cumplir (1988:24)

*Los detectives salvajes* y *La región más transparente* no son ajenas a esta poética, como se ha dicho.<sup>17</sup> Ya desde el propio introito, Fuentes aclara que hablará de la "ciudad de la derrota violada (la que no pudimos amamantar a la luz, la derrota secreta)", de la "ciudad de calcinaciones largas", "ciudad con el agua al cuello", "ciudad reflexión de la furia", "ciudad del fracaso ansiado" (19); mientras en Bolaño se ven "los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso" (427).

Fuentes presenta, a través de México, a una región que ha perdido el rumbo histórico y donde los intentos por recomponer la crisis generalizada han terminado en los más desoladores fracasos: "No hay remedio: Mexiquito siempre será Mexiquito. Y mientras tanto, hay que subsistir"(149), dice Pimpinela. Pero el autor va más allá, cuando al referirse a las herencias de la Conquista, llega a considerar (con ínfulas

---

<sup>17</sup> Así canta Ixca Cienfuegos a la derrota en el inicio de la novela: "¡Oh derrota mía, mi derrota, que a nadie sabría comunicar, que me coloca de cara frente a los dioses que no me dispensaron su piedad, que me exigieron apurarla hasta el fin para saber de mí y de mis semejantes!" Dice Bolaño en una entrevista: "Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán), e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria. En términos menos abstractos y menos pugilísticos: es como salir de noche, digamos, como salir en Asia, como ser pastor errante en Asia y contemplar la noche, y no ceder al deseo de la muerte. Aunque ser pastor y estar en Asia y contemplar las múltiples estrellas son casi sinónimos de la muerte, ¿no?"

européizantes) a América Latina como una región sin esperanzas, con límites fijos, sin la posibilidad de construir por sí misma la imagen de un paraíso como los países europeos. De acuerdo con el personaje Natasha, una cabaretera que se paseó por escenarios de Alemania, Francia y Rusia, a los europeos al menos les “queda siempre eso: la posibilidad de s’ enfuir, de buscar là-bas, El Dorado fuera de nuestro continente. ¿Pero ustedes? Ustedes no, mon vieux, ustedes no tienen su là-bas, ya están en él, ya están en su límite. Y en él tienen que escoger, ¿vero?(179).

En *Los detectives*, como se vio antes, una de las huellas más evidente del fracaso está dada por la propia búsqueda fallida de Cesárea Tinajero, por la pérdida del ideal que ella representa y por la falta de alternativas que lleva a desaparecer a los protagonistas. Pero para el autor chileno, a nivel ideológico, las esencias del fracaso están también dadas por los efectos de la violencia social y el horror de los que han sido víctimas muchos de los narradores o personajes de la novela, un tema sobre el que volverá en 2666: “Se supone, al menos en teoría, que a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás”(435), dice en su relato Jacobo Urenda.

Pero quizás la evidencia de esta poética de la derrota en las dos novelas tiene su mayor expresión en la representación de una “generación perdida”, sin rumbos personales o históricos, sumida en una sociedad, o en un mundo, que le resulta ancho y ajeno. Como se vio en el capítulo anterior, en el diseño de sus personajes, Fuentes intenta trazar el mapa social de un país, de sus voces, de sus estratos; pero también recupera esa generación que sufrió la violencia de la Revolución y quedó marcada por la decepción y la derrota: desde Gladys, la prostituta que todavía sueña; Gabriel, el emigrante cuya única esperanza es volver el año próximo a recolectar tomates a Texas, Juan Morales, que tiene como anhelo buscar una vida más digna para su familia... hasta los arrimados a la grandeza: “los jóvenes oscuros, hijos de pequeños burócratas y profesores de primaria”(351).

En *Los detectives*, como en casi toda su obra, Bolaño también rescata a sobrevivientes de esas sumatorias de fracasos sociales que mediaron la segunda mitad del siglo XX. El mismo Arturo Belano es un emigrante chileno que regresó a su tierra y volvió a partir tras la llegada de la dictadura<sup>18</sup> y Auxilio Lacouture es otra

---

<sup>18</sup> Ya es tradición hablar de Belano como alter ego de Bolaño y como uno de los ejemplos más directos de la técnica de la autoficción por parte del chileno. Si como se veía en el capítulo anterior, en *La región más transparente* se presenta un mosaico de voces narrativas en la que el autor-narrador aparece marcado a través del personaje Ixca Cienfuegos, en *Los detectives* Bolaño utiliza la técnica de la autoficción y se incluye de diversas maneras a sí mismo, ficcionaliza muchas de sus circunstancias vitales a través de relatos de matices autobiográficos en los que la realidad es asumida como fuente de

uruguayo que también emigró y, desde un baño de la Facultad de Letras de la Unam, nos cuenta los hechos de mayo de 1968.

Pero si los personajes de Fuentes, en casi su totalidad, son adultos y hallan que el proyecto de sus vidas ha terminado en la desilusión (“Aquí nos tocó, qué le vamos a hacer”..., se repite como leitmotiv) la novela de Bolaño se regodea en el fracaso de la juventud (Belano y Lima tienen 20 y 23 años al inicio de la obra), en el sinsentido del proyecto de vida, en la búsqueda sin meta de un ideal que está destinado a escapar del lugar donde prometía estar. El tema de la juventud perdida también se repite en varios momentos a través de la mención de un poema de Arthur Rimbaud que Ulises Lima recita. De acuerdo con Lima, Rimbaud lo escribió como catarsis tras una violación cuando iba a unirse a la Comuna de París y constituye una metáfora de los jóvenes que van en busca de un sueño y se encuentran en el camino con la derrota, la violencia y el horror. Es por eso que decíamos que la mayor señal del fracaso en *Los detectives* es, tal vez, el silencio, la ausencia de los personajes después de aquellos años de rebeldía o, como comenta Joaquín Font desde su manicomio, la desesperación.<sup>19</sup>

Bolaño presenta en sus personajes a lo que (siguiendo el concepto de Jorge Fornés [2013] para denominar a los escritores cubanos de los 70), podríamos llamar como generación del desencanto: aquellos nacidos durante o después de los fracasos revolucionarios latinoamericanos, que creyeron en sus ideales, políticos y literarios, que aventuraron su juventud en su consecución y que, de regreso del viaje iniciático, vieron que su vida ya no era lo mismo sin esos sueños que habían inspirado los anhelos sociales de sus años de rebeldía. Así cuenta Auxilio Lacouture el proceso de desilusión de Arturo Belano que, por su relevancia, citamos en extenso:

[...]Arturo Belano que tenía dieciséis o diecisiete años y que empezó a crecer bajo mi mirada, y que en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución. Y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues él se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de

---

inspiración literaria. Si por un lado en las novelas del *boom* queda siempre claro que la mítica narrada solo es posible en el universo peculiar de su diégesis, el uso de elementos autoficcionales en el (los) narrador(es) de Bolaño rompe las fronteras autor real y narrador y se crea una especie de zona fronteriza, híbrida, en la que se anulan las distinciones entre autobiografía y ficción, narrador, autor y personaje y el lector puede llegar a cuestionarse si son verídicos o no ciertos hechos narrados.

<sup>19</sup> Dice Bolaño en otro fragmento de la novela: “Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Esta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano.” (201)

todos los pobres muchachos latinoamericanos, **recorrer este continente absurdo**<sup>20</sup>[...]. Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido, eso me lo contó su hermana. Arturito había cumplido su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. En México lo esperaban sus amigos, la noche del DF, la vida de los poetas. Pero cuando volvió ya no era el mismo (195).<sup>21</sup>

Pero Belano no fue el único comprometido con su realidad social. De hecho, Bolaño atribuye una corriente ideológica a casi todos sus personajes; pero, a la vez, la parodia reaparece para hacer a un guiño a unos tiempos que ya le resultan demasiado absurdos. Del otro protagonista de la novela se dice que “[...]a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas (77) y que “planeaban fundar un grupo anarquista”. “Moctezuma Rodríguez era trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano también fueron trotskistas” (77). “María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la excompañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra [...] Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana” (idem).

Son ellos los que, desencantados de toda militancia política, decidirán después formar el grupo de los real visceralistas. Ese será su último grito de rebeldía, su última protesta contra la desidia, la intolerancia y la estupidez. Una vocación de vanguardia que, lógicamente, no será comprendida. Es por eso que el pintor Alfonso Pérez Camarga asegura que los protagonistas de *Los detectives* “[n]o eran revolucionarios”, aunque su apariencia pretendiera amoldarse al arquetipo tan manido del joven poeta de izquierda (330).

De lo anterior se desprende otra evolución sustancial entre las novelas: si el sacrificio redentor de Ixca Cienfuegos podría ser interpretado como la necesidad de

---

<sup>20</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>21</sup> Dice Bolaño en su discurso al ganar el premio Rómulo Gallegos: “[e]ntregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era [...]” (2004: 37).

una nueva revolución que subvierte los errores de la anterior, es decir, si ese personaje encarna la conciencia social de un cambio posible, Belano sería la imagen de esa generación latinoamericana que vivió los efectos de las dictaduras, que creyó en el cambio social, apostó por él y terminó desilusionado ante la imposibilidad de su materialización. Es por eso que se pierde en las celebraciones del sandinismo y no asiste a las actividades de apoyo a la revolución nicaragüense, pese a ser uno de los invitados a los festejos. No muestra ningún asombro frente Verónica Volcow, no le pregunta por Trotsky y la cercanía con ella, nieta del mayor enemigo de Stalin, fue lo más próximo que estuvo al Partido Bolchevique, dice José “Zopilote” Colina (371).

Fuentes, por su parte, aún alberga cierta esperanza de cambio, todavía piensa que la salvación es posible, que una vuelta a las raíces podrá evitar la debacle y que la izquierda puede ser una renovada alternativa:

-¿Qué quiere usted? ¿Un comunismo criollo?

-Póngale usted el mote que quiera, licenciado. Lo que a mí me interesa es encontrar soluciones que correspondan a México, que permitan, por primera vez, una conciliación de nuestra sustancia cultural y humana y de nuestras formas jurídicas. Una verdadera integración de los miembros dispersos del ser de este país (317-318).

Si los personajes de Fuentes aún albergan una esperanza de reconversión, si creen que aún es posible la salvación a través de la comprensión de la historia y la memoria nacional, ya para finales de siglo Bolaño hace perder a los suyos todas las esperanzas. El chileno rechaza así toda épica y se instala en el imaginario del desencanto social ante el proceso revolucionario latinoamericano (“El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente”, dice Arturo Belano). Y esa, lo que podríamos llamar la estética del fracaso o de la derrota de la revolución, será una de las guías fundamentales que marcará la producción de los dos autores, no solo en estas novelas. Fuentes vuelve sobre el tema en *La muerte de Artemio Cruz*, *Gringo Viejo* y *Cristóbal Nonato*, mientras Bolaño lo retoma en *La pista de hielo*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*.

### **3.7.1 Fracaso de revoluciones, crisis de horizontes**

Con *La región más transparente*, Fuentes inicia, dentro de la estética del *boom*, un subtema que luego será recurrente en gran parte de la narrativa latinoamericana en la segunda mitad del XX (y que en Bolaño alcanzará una clara expresión): el fracaso de la revolución y de los intentos de cambio social en América Latina y la desilusión

general que ha provocado la ausencia de alternativas. Así expresa Rodrigo Robles su impotencia ante la imposibilidad de un cambio:

-Y me enteré de algo peor. De mi capacidad para conocer todos mis defectos, y de mi incapacidad para superarlos.

-Te pareces al país –dijo Ixca al tomar de un codo a Rodrigo para cruzar la avenida.

-No, Ixca, no. ¿Por qué mi padre supo lanzarse a luchar, a superar esos defectos, y yo no? ¿Por qué para él y para sus hombres hubo una vía de acción honrada, abierta, y para nosotros no hay sino la conformidad, el quemarse por dentro, el sigilo y eso, eso, el chingar quedito?” (369)

*La región* podría considerarse un alegato del fracaso de la revolución mexicana de 1910, de su proyecto social y del México creciente y próspero que se soñó en ese entonces. La visión de la novela sobre ese proceso no podría ser más pesimista, en tanto revela a la revolución como un Cronos que devora a sus propios hijos. Dice uno de los personajes:

“A nosotros nos tocaba, al mismo tiempo, defender los postulados de la Revolución y hacerlos trabajar en beneficio del progreso y el orden del país. Aquello fue el momento de crisis de la Revolución. El momento de decidirse a construir, incluso manchándonos las conciencias” (471).

Georgina García (2012) asegura que el mensaje desesperanzado de la novela provocó muchas críticas por la imagen patente que hizo del fracaso de aquella gesta, pues aunque la Revolución se inició para emancipar a obreros y campesinos, los favorecidos fueron las clases medias y la burguesía nacientes; la revolución agraria nunca llegó a ser una realidad y los grandes logros que se esperaban se convirtieron en una sumatoria de fracasos (2012:65).

“No puedo pensar que el único resultado concreto de la Revolución mexicana haya sido la formación de una nueva casta privilegiada, la hegemonía económica de Estados Unidos y la paralización de toda la vida política interna”, se queja Manuel Zamacona (319)

Pero la visión de Fuentes sobre el fracaso de la revolución mexicana presenta también las contradicciones de ese proceso y se aleja así un tanto de un maniqueísmo político en el análisis de los hechos revolucionarios:

Mire para afuera –le dice a Ixca–. Ahí quedan todavía millones de analfabetas, de indios descalzos, de harapientos muertos de hambre, de ejidatarios con una simple parcela de temporal... de desocupados que huyen a los Estados Unidos. Pero también hay millones que pudieron ir a las escuelas, que nosotros, la Revolución, les construimos... millones para quienes se acabó la tienda de raya y se abrió la industria urbana, millones que en 1910 hubieran sido peones y ahora son obreros calificados (244).

Si la obra de Fuentes constituye el espejo de la derrota de la primera revolución latinoamericana del siglo XX, *Los detectives* podría ser, como se ha visto, el testimonio de todos los fracasos revolucionarios que vinieron después: el de Chile, ahogado por la represión y la dictadura; el cubano, convertido en una farsa totalitaria y de represión cultural, negación del ideal humanista que proclamó; el sandinista, desecho por la incoherencia y la estupidez...<sup>22</sup>

Es curioso como cada uno de estos procesos revolucionarios tiene un reflejo en la novela y son contados desde los traumas que dejan en los individuos: Auxilio Lacouture nos cuenta, como ya hemos visto, la partida de Belano a Chile y su regreso; el descalabro de la revolución cubana es narrado a través del metarrelato de la vida de un poeta de la isla (aunque el narrador no refiere el nombre, se sobreentiende que es Reinaldo Arenas), que “creían en la revolución y en la libertad. Más o menos como todos los escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta” (498)<sup>23</sup> y terminó siendo víctima de ella. Arenas era gay y los revolucionarios tratan de reeducarlo. Termina huyendo a Estados Unidos, contrae sida, se suicida. Fue arrastrado, dice Bolaño “por la mierda y por la locura que se hacía llamar revolución”(499).

La maquinaria de oportunismo, doble moral y exclusión que devino el proceso social cubano es abordado también en la escena del encuentro de Bárbara Patterson, su novio y un poeta “revolucionario” cubano que referimos anteriormente. En el relato, Bolaño vuelve con su cuestionamiento a un grupo de escritores que buscan prebendas, ya no solo de los asociados a Octavio Paz, sino también de los que se presentaban como alternativa:

---

<sup>22</sup> No obstante, el fracaso de la revolución mexicana también tiene su huella. No escapa a la interpretación el hecho de que Cesárea Tinajero desaparezca precisamente en los contextos sociales y políticos de 1910: la imagen del intelectual que huye de un proceso que se ha traicionado a sí mismo.

<sup>23</sup> El relato es en plural, en tanto narra también la historia del poeta peruano (Enrique Verástegui), quien no es comprendido por su sociedad tras su regreso de Barcelona y termina en la locura.

Rafael y yo fuimos a ver al gran poeta lírico de la Revolución y allí habían estado todos los poetas mexicanos que Rafael más detestaba [...]y nos dimos cuenta por el olor, la habitación de hotel del cubano *olía* a los poetas campesinos, a los de la revista El Delfín Proletario, a la mujer de Huerta, a estalinistas mexicanos, a revolucionarios de mierda que cada quincena cobraran del erario público(323)

El oportunismo de muchos intelectuales al pactar con el sistema político, además de la burocratización y el estatismo que conllevaron las experiencias revolucionarias en América Latina fueron temas que también preocuparon a Fuentes en su novela, con el ejemplo clásico de Rodrigo Pola, que se analizó anteriormente.

En Bolaño este tema del oportunismo intelectual vuelve a aparecer en la descripción de la revolución sandinista, que es presentada desde un encuentro de solidaridad de intelectuales y escritores mexicanos. Belano es invitado al mismo, sin embargo, desaparece al segundo día. Una actitud que es criticada por Pancracio Montesol (Augusto Monterroso) quien siendo guatemalteco se suma a la expedición mexicana y toma sin parar en el bar del hotel porque “total, paga la Secretaría de Educación” (509).

Este metarrelato está narrado desde la ironía con el lenguaje engominado de la izquierda, que llama a todo santo por compañero (“compañeros por aquí, compañeros por acá”) (509) y cuestiona la sexualidad de los poetas(“quiso saber si tenía alguna rareza o debilidad”)(510), a la vez que realiza declaraciones de hermandad y solidaridad en las que evidencia el teatro de los actos de apoyo internacional: “[...]a la mañana siguiente, antes de salir para el aeropuerto, a Álamo se le metió en la cabeza reunir a toda la delegación en un hall del hotel para realizar un recuento final de nuestra estadía en Managua pero en realidad para hacer un último brindis al sol” (514).

Para Bolaño, la posibilidad de un cambio o de una nueva revolución, están negadas por la propia historia. Las huellas que han recibido de sus realidades particulares los protagonistas los llevan a repetir los mismos pasos de la Tinajero: perderse por los desiertos del mundo y dejar solo huella en los recuerdos de quienes lo buscan. Es una jugada doble: los protagonistas buscan a la poeta que escapó de los errores y los horrores de la revolución mexicana de 1910 y nosotros, cual detectives, buscamos a los protagonistas que huyeron de los descalabros revolucionarios, las dictaduras y los disparates políticos que vinieron después.

Del análisis anterior podríamos afirmar que las dos novelas muestran un cambio en el *habitus*<sup>24</sup> que conformó la tradición y la narración latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, no solo en cuanto a técnicas y estilo, sino también en la propia concepción de la región, sus espacios e incluso, las militancias y sus alternativas, como resultado de los propios procesos sociales y políticos que acontecieron entonces en esta parte del mundo.

Ambas novelan inscriben sus contextos en un momento de crisis de horizontes. Sin embargo, la presencia cierta del fracaso como eje sobre el que discursan las obras, su pesimismo ante la posibilidad de la revolución y las alternativas para América Latina, no debería entenderse como una muestra de resignación. En su denuncia se alberga, probablemente, un proyecto de esperanza: en tanto desde su propia escritura, anuncian un nuevo paradigma del mundo, de Latinoamérica, de la literatura y de la vida.

Frente a la dureza de una realidad que absorbe y anula, parecen decir que siempre queda la posibilidad de creer en la superación, o en la utopía. Ante los límites cerrados de un país o de un sistema, siempre proponen la posibilidad de decir no, huir y perseguir, no importa dónde, el imaginario de los ideales. Ante la hegemonía del pasado y de la Historia, recuperan y subvierten el discurso fantasma del mito. Frente a estructuras lógicas de la narración, optan por la posibilidad de la experimentación y de la poesía. Frente al fracaso de proyectos colectivos, presentan como alternativa la aspiración individual. Ante la derrota de las revoluciones sociales, proponen la posibilidad de la (r)evolución individual. Ante un mundo de inercias y de fracasos, proponen la elección del vértigo y del riesgo. Ante la crisis moral de una nación, salvan la dignidad de una ética individual. Frente al molde, lo sistémico, el discurso único y la omnisciencia, formulan el riesgo de la visión múltiple, de las voces polifónicas y del silencio. Ante las fronteras reales y mentales, parecen decir que queda siempre el ejercicio, la posibilidad infinita de la libertad.

---

<sup>24</sup> Bourdieu los entiende como una estructura mental, previamente conformada desde la infancia, que proporciona los esquemas básicos de percepción, un sistema de disposiciones que asegura la construcción de sentidos, y una estructuración de la vida cotidiana correspondiente a cada clase o grupo social (García Canclini, 2007: 27 – 42). El concepto de *habitus* permite profundizar en la historicidad de la superestructura ideológico-cultural de una sociedad, en la dialéctica plena de contradicciones de lo sincrónico y lo diacrónico, de lo global y lo local; permite comprender en todo su alcance el papel de lo simbólico, de lo cultural, de lo cotidiano, tanto para la reproducción del orden social como para la formulación de alternativas dirigidas a su transformación.

## Conclusiones

La última mitad del siglo XX en América Latina conllevó una serie de vertiginosas mutaciones en el plano económico, político, tecnológico, ideológico y social que tuvieron un correlato en la producción literaria y que marcaron un arco de evolución que desplazó los compromisos políticos y la visión continental a zonas más íntimas, vinculadas con el mundo interior de los seres humanos.

En el análisis teórico se evidencia un desplazamiento de conceptos tradicionales como literatura regional a otros de más amplio margen como literatura mundial, en los que ya no es tan importante dar cuenta de ciertas fenomenologías de sucesos particulares, sino que la mirada abarque una concepción universal que permita su comprensión por cualquier lector, no importa dónde se ubique.

De la selva a la ciudad latinoamericana, en el *boom*, y de la ciudad al mundo en la narrativa más reciente: la elección de miradas translocalizadas en las novelas da cuenta de la movilidad en las sociedades contemporáneas, donde la emigración, el desarraigo o el exilio ya no tienen solo sesgo económico, sino político, cultural y vivencial.

El análisis de las dos novelas estudiadas permite verificar la evolución de las representaciones sobre identidad nacional y regional hacia visiones más cercanas a conceptos como alteridad, heterogeneidad y descentramiento. Las novelas marcan, además una evolución en las concepciones tradicionales vinculadas a dicotomías que habían marcado el pensamiento social, político y literario de la región, como independencia/dependencia; centro/periferia; nación/mundo; Latinoamérica/mundo desarrollado; dominador/dominado.

Fuentes y Bolaño podrían ser vistos como las dos caras de una misma moneda en la concepción y evolución de la representación de la ciudad latinoamericana y de la propia región como lugar de enunciación en la literatura el siglo XX. Para uno la ciudad y Latinoamérica devienen un espacio inexplicable donde es preciso recobrar el mito; para el otro, el espacio es motivo de aventura donde es posible, o imaginable, la reivindicación de la poesía.

En Fuentes, como diría Benjamin, existe de alguna manera un impulso de reconversión social que tiene su justificación en la posibilidad de hacer visible el fenómeno de las multitudes, la pérdida de una identidad colectiva en el entorno de la ciudad moderna. Bolaño en cambio, asume su narrativa desde la pluriespacialidad y su descripción como vehículo para hacer visible el fenómeno de la soledad, el fracaso de los proyectos revolucionarios y de las vanguardias poéticas.

## Conclusiones

En este sentido, se evidencia la continuación de una estética del fracaso y el desasosiego de los personajes ante la búsqueda de alternativas para sus mundos colectivos y/o individuales, independientemente de la diferencia de matices ideológicos que marcan las dos obras.

El diseño de los personajes de Fuentes expresa la voluntad del autor de comprender la conciencia social a profundidad, de regresar la identidad a lo indeterminado, a la masa ciudadana; pero que, a su vez, mantiene la expectativa en la experiencia peculiar de cada sujeto. Bolaño presenta la “nueva circunstancia”: la de personajes que pueden reinventar su realidad, re-localizarse en una nueva geografía y en remotas zonas históricas. Cuestiona la determinación en las esencias de lo colectivo y pierde todas esperanzas en la visión sincera de la individualidad, por más que sean también voces individuales las que articulen su relato.

Fuentes canta a la ciudad de México como espacio-mundo donde la región es reflejada. Bolaño presenta la fragmentación simbólica del individuo como equivalencia de la discontinuidad geográfica y de la pluralidad de fases históricas en la sincronía de América Latina. La visión de Fuentes pone fin un período en el que la continuidad física del espacio social de la ciudad y la nación latinoamericanas tuvo una notable vaguedad. Él lo rescata, le pone nombre y expone conflictos que hasta entonces no habían tenido una aparición sustancial en la narrativa. Se desprende de una realidad concreta para intentar llegar, desde el mito, a buscar respuestas para salvar el presente. El chileno, en cambio, resuelve en su novela la “incompletitud latinoamericana” a través de un movimiento convergente: al enrollar a su protagonista en una caravana hacia espacios múltiples realiza, históricamente, por así decirlo, la posibilidad de una geografía y viceversa: impone cierta coherencia geográfica en la historia, rizomiza y concentra la posibilidad de manifestación de la individualidad en diversos espacios, permite que se coordinen causalidades distintas y otorga simetrías a determinaciones espaciales, políticas y culturales.

Si en Fuentes el deambular de Gladys en busca de sus fracasos personales, o de Ixca Cienfuegos en la búsqueda de un víctima de redención manifiestan la voluntad de recuperación de una región mítica en el territorio de la leyenda y el recuerdo, la búsqueda de *Los detectives* de un universo poético extinguido a través de sus viajes cierra la época de la ciudad latinoamericana como núcleo cerrado y, también, la idea del semicontinente como lugar de esperanzas de vanguardias históricas y literarias.

## Conclusiones

El pesimismo sobre América Latina es compartido por las dos novelas. Fuentes, todavía, cree que haya una solución en el regreso a los tiempos gloriosos del pasado. Para Bolaño, estamos en un terreno posterior a la derrota de todas las ilusiones y todos los viajes. Aunque las posiciones ante la vida y la literatura de ambos autores son diferentes, ambos denuncian situaciones similares: por una parte, la presencia de un pasado interrumpido o no resultado y un presente que no ofrece alternativas, la existencia de corrientes de izquierda que no han propuesto soluciones verdaderas y la expansión de discursos que suman a los protagonistas en rutas de incertidumbre y evasión de realidades sociales donde prima la corrupción económica, política y moral. Así las propuestas estéticas, éticas y políticas de las dos novelas constituyen un desplazamiento que, a través del fluir de la acción, se articulan como llamados de alerta reflexivos sobre el acontecer social de América Latina.

La evolución constatada en las dos obras permite verificar, además, la exaltación de temas como la diversidad, desde sus variantes estéticas y culturales, hasta políticas, sociales e individuales y, en este mismo sentido, la preeminencia del individualismo ante cualquier visión colectiva y el paso de un *ethos* rígido y de una visión de ética universal a un relativismo axiológico y un sentido nihilista de la vida.

El análisis realizado confirma una nueva variante en la forma de describir lo latinoamericano, ya no adscrito a patrones esencialistas, como en la novela de Fuentes, sino más bien a cartografías culturales e históricas desde las cuales la región se desprende de un plano local para insertarse en un mapa global. Así, el estudio de estas novelas revela que, si bien ambas rescatan a América Latina como locus de enunciación, con Bolaño se subvierte la tradición al concebirla como una experiencia cultural que, lejos de apelar a imaginarios comunes, patrones o cánones establecidos, se abre a otros espacios, tradiciones, historias, literaturas y visiones sobre la identidad no marcadas por compromisos de militancia política.

## Bibliografía

Abbagnano, Nicola (1973). *Diccionario de Filosofía*. Edición Revolucionaria, La Habana.

AA.VV. (2012), "Literatura Mundial: una mirada panhispánica", *Ínsula*, número 787-788.

AA.VV. (2013), "La biblioteca de occidente", *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, número 144.

Achugar, Hugo (2006), "Apuntes sobre la literatura mundial o acerca de la imposible" consultado en: [http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic799018.files/Clase%207/H.Achugar-Apuntes%20Lit.%20M\\_001.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic799018.files/Clase%207/H.Achugar-Apuntes%20Lit.%20M_001.pdf) el 4 de marzo de 2016

Aguilar, P. (2014). "Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño". Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf> consultado el 7 de febrero de 2015.

Aínsa, Fernando (2006). *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Appadurai, Arjun (2002), "Disyunción y diferencia en la economía cultural global". Trad. Desiderio Navarro. *Criterios* 33: 13 -41.

\_\_\_\_\_ (2001) *La modernidad descentrada. Selecciones*. Fondo de Cultura Económica. AldeaGlobal. Disponible en <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm> Consultado el 21 de febrero de 2016

Apter Emily (2013) *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York, Verso.

Augé Marc (1993) *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1992) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Bibliografía

Barbero, Jesús Martín (1992). "Modernidad, posmodernidad, modernidades. Discursos sobre la crisis y la diferencia", *Praxis filosófica* Número 2, Colombia.

Barthes, Roland (1994). *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1985) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.

Bell, Daniel (2006) *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial.

Benjamin, Walter (1998): *Imaginación y Sociedad*, Madrid, Taurus Ediciones.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorortu

Bergson, H., (1998), *Durée et simultanité*, PUF, París.

Bech, Ulrich (2006). *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press.

Bensa, Tatiana (2005). "Identidad latinoamericana en la novela del boom". *Visage de Amérique Latine*. Revista de Estudios Iberoamericanos. Número 2.

Bolaño, Roberto (2002): "Un paseo por el abismo". *Página 12*, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1998) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Compactos Anagrama

\_\_\_\_\_ (2004) "Discurso de Caracas". En <http://www.letraslibres.com/mexico/discurso-caracas-venezuela> consultado el 7 de enero de 2016.

\_\_\_\_\_ (1995) "Un paseo por el abismo". Consultado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-103-2002-04-28.html> el 4 de abril de 2016.

Bolívar Botía, Antonio (2001). "Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura". *Revista de educación*. Número extraordinario: 265-288.

Bolognese, Chiara (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Margen.

Bourdieu, Pierre (1996). *Raisons pratiques*. París: Seuil, coll. Points.

Brodsky, Roberto (2003) "Roberto Bolaño: Chilenos perdidos en Bolaño", diario El Mercurio, domingo 20 de julio de 2003.

## Bibliografía

- Cabrera Infante, Guillermo (2002) *Tres tristes tigres*. Barcelona, Anagrama
- Carpentier, Alejo (2012). *Tientos y diferencias*. La Habana, Unión.
- Casanova, Pascale (2001), *La República mundial de las Letras* (trad. Jaime Zulaika), Anagrama, Barcelona.
- Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. México, Editorial Progreso.
- Castellanos, Rosario (1981). *Juicios sumarios*. FCE/CREA. México.
- Constanza Ternicier (2014), "El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova" en *Mitologías hoy*, Vol. 9, Barcelona.
- Corral, Wilfrido (2011), *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, Madrid, Ediciones Escalera.
- Cortázar, Julio (2002). "Carta a Carlos Fuentes" en <http://mexicanaxvital.blogspot.mx/2015/03/carta-de-cortazar-fuentes.html>. Consultado el 7 de febrero de 2016.
- Corvette-Fernández, Angélica (2002) "El espacio-tiempo carnalesco en dos momentos de la narrativa latinoamericana". Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/carnaval.html>, consultado el 5 de mayo de 2016.
- D'haen, Theo (2012), "La literatura en español en la literatura mundial", *Ínsula*, número 787-788, 16-19, España.
- Damrosch, David (2003), *What Is World Literature?* Princeton, Princeton University Press.
- Damrosch, David y Djelal Kadir (Ed.) (2012) *The Routledge Companion to World Literature*. Washington, Princeton, Princeton University Press.
- Debord et al (1996) *The Role of Attachment Style, Gender, and Relationship History*. Princeton, Princeton University Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1972). *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- Díaz Guzmán, José Manuel (2013). "El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. En *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 7 Núm, 14, México.

## Bibliografía

del Sarto, Ana(2011). “¿Crítica cultural en América Latina o estudios culturales latinoamericanos? *Revista Z Cultural*, Número IV.

Doležel, Lubomír (2002). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press, Londres.

Domínguez, César (2012), “Literatura mundial en/desde el castellano”, *Ínsula*, número 787-788, 2-6.

\_\_\_\_\_ (2012) Dionyz Durisin and a systemic theory of world literature Damrosh, David y Djelal Kadir (Ed.) *The Routledge Companion to World Literature* Princeton, Princeton University Press.

Domínguez Reyes, María Fernanda (2011). “La región más transparente: las voces de la ciudad de México” en <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/> consultado el 20 de diciembre de 2015.

Donoso, José (1998), *Historia personal del boom*. Barcelona, Anagrama.

Dussel, Enrique (2002). *Sistema mundo y transmodernidad*. Barcelona, Anthropos.

Echeverría, Ignacio (2002). “Una épica de la tristeza” en Manzoni C. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

\_\_\_\_\_ (2008), “Bolaño extraterritorial” en Paz Soldán y Faverón Patriau eds.) *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya.

Espinoza, Patricia (ed.) (2003). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Frasis.

\_\_\_\_\_ (2002) “Roberto Bolaño: un territorio por armar” en Manzoni, Celina (ed.). *Roberto Bolaño, la literatura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.

Even-Zohar, Itamar (1999), “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, “Planificación de la cultura y mercado y La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, en Iglesias Santos, Monteserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.

Fernández Retamar, Roberto (1972) *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas.

Fernández, José Javier (2014) *La otra América*. influencia de la literatura estadounidense en la obra de Roberto Bolaño. Tesis para optar por el grado de doctor en Letras. Universitat de Barcelona.

## Bibliografía

Fiddian, Robin (1989). "A Case of Literary Infection: Palinuro de México and Ulysses". *Comparative Literature Studies* 19.

Figueroa Ibarra, Carlos (2004) "Violencia, neoliberalismo y protesta popular en América Latina". En <http://www.rebellion.org/hemeroteca/izquierda/figueroa280502.htm> consultado el 19 de mayo de 2016.

Fornet, Jorge (2013) *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*.. Working Series No. 13. The University of Maryland.

Frye, Northop (1977). *Anatomía de la crítica*, Madrid, Monte Ávila.

Fuentes, Carlos (2008), *La región más transparente*. Madrid, Real Academia Española.

\_\_\_\_\_ (2011) *La gran novela latinoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1993) *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1969) "La nueva novela hispanoamericana". México, Joaquín Mortiz.

Fuguet Alberto y Gómez Sergio (1996). McOndo. Una anotología de nueva literatura hispanoamericana. Ed. Gijalbo-Mondadori. Barcelona

Gadamer Hans-Georg (2005). "El Lógos de la era hermenéutica", Endoxa, Número 20, UNED, Madrid.

Gamerro, Carlos (2003), *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid, Campo de Ideas.

García Canclini, Néstor (2007) *Lectores, espectadores e internautas*, Gedisa, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2004). "¿La mejor política cultural es la que no existe?". En revista *Telos*. No. 59.

\_\_\_\_\_ (2002) *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1989) *Hibridación e interculturalidad*. Archivo digital.

García Gutiérrez Georgina (2008). Historia y novela. La región más transparente de Carlos Fuentes. México Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (coord.) (2012) *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y su obra*. Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_ (2001). *Carlos Fuentes desde la crítica*. México Alfaguara.

## Bibliografía

\_\_\_\_\_ (2004). "Introducción a Carlos Fuentes", en Fuente, Carlos. *La región más transparente*, Madrid.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel (dir.) (2013), *La biblioteca de occidente en contexto hispánico*, Logroño, UNIR Editorial.

Girard René (1983): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.

Gómez, Antonio (2012), "El boom de Roberto Bolaño: literatura mundial en un español nuevo", *Ínsula*, número 787-788, 34-36.

González Ariza, Fernando (2013), "Enseñando el canon occidental. Análisis y comparación de los programas de Great Books en las universidades norteamericanas", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *La Biblioteca de Occidente en contexto hispánico*, Logroño, UNIR Editorial.

Guillespie, Gerald (1998), "Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada". En Romero López, Dolores (comp.) *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid, Arco.

Gras, Dunia, Meyer-Kreuler, Leonie y Sánchez, Siqui (2010), *El viaje imposible: En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza, Trope Editores.

Gras, Dunia y Gesine Müller (2015). *América Latina y la Literatura Mundial*. Madrid, Iberoamericana.

Gras, Dunia (2006). "Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño", en Helena Usandizaga, *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (2000). "Entrevista con Roberto Bolaño", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 604, Madrid.

\_\_\_\_\_ (2010), "Bolaño vs. Bloom, una revisión del canon. O buscando a Sophie Podolski" en *Quimera. Revista de literatura*, Número 314.

Hopenhayn, Martín (2014). "Señas para perderse". *Revista Capital*, Número 22. Santiago de Chile.

\_\_\_\_\_ (1994) *Ni apocalípticos ni integrados*. FCE, Santiago de Chile.

Hernández, B. (2008). "Latin America in its Narratives: Essay, Historic Novel and Social Historiography". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, Issue 1

Houtart, François (2010). De la resistencia a la ofensiva en América Latina: ¿cuáles son los desafíos para el análisis social? *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*, Issue 26.

## Bibliografía

Iglesias Santos, Montserrat (1994), "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en Villanueva Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela.

\_\_\_\_\_ (comp.) (1999) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos

\_\_\_\_\_ (1999), "La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios", en Iglesias Santos, Montserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.

Herralde, Jorge (2005). *Para Roberto Bolaño*, Barcelona Acanalado.

Hopenhayn, Martin (2005). "¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura". En: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Kraniauskas, John (2016) "A monument to the unknown worker". Roberto Bolaño's 2666 en <https://www.radicalphilosophy.com/article/a-monument-to-the-unknown-worker> consultado el 2 de septiembre de 2016.

Kosik, Karel (1967) *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y su mundo*. México, Ed. Grijalbo.

Kunz, Marco (2012), «Cuando Bolaño "habla" mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes*», en López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum.

Krauze, Enrique. 1988. "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" en *Vuelta*. Vol.12 núm.139.

Lambert, Josep. (1999), "Literatura, traducción y (des)colonización", en Iglesias Santos, Montserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arcos.

Larraín, Jorge (1997). *La trayectoria latinoamericana a la modernidad*. Revista Estudios Públicos. Disponible en: [http://www.cepchile.cl/dms/lang\\_1/doc\\_1836.html](http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1836.html). [Consultado el 15 de diciembre de 2015].

Lefebvre, Henri (1984). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Traducción: Alberto Escudero. Madrid. Alianza Editorial.

Lechner, Norbert (1988). *Ese desencanto llamado posmoderno*. México, Flacso.

León Yohanka (2008). *Asedio a la utopía desde su presencia en el pensamiento latinoamericano*. Tesis doctoral. Universidad de La Habana, La Habana.

## Bibliografía

Lienhard, Martín (1995). *La voz y la huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Edit. Casa de las Américas.

López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.) (2012): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum.

Lezama Lima, José (1968) *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica.

Llovet, Jordi et al. (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.

Luckacs, George (1996). *Prolegómenos a la ontología*. México, Grijalbo.

Luhmann, Niklas (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. 2da. Ed. México. Universidad Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (1996). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. 1ra. Ed. México. Universidad Iberoamericana.

Manzoni, Celina, Gras, Dunia y Brodsky, Roberto (eds.) (2005), *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional*, Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya.

Maldonado, Manuel (2010) *La teoría de los sistemas y la historia de la literatura*. España, Universidad de Sevilla.

Manzoni, Celina (ed.) (2002), *Roberto Bolaño, la literatura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor.

Manrique S., W., 2013. Brasil: una potencia cultural en marcha. En [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/27/actualidad/1380285715\\_229145.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/27/actualidad/1380285715_229145.html)  
Consultado el 17 de abril de 2016.

Martín Serrano, Manuel (2002) "Concepto de sistema". En García, J., Martín, M., Piñuel, J. L. y Arias, M. (Eds.), *Teoría de la comunicación: epistemología y análisis de la referencia*. La Habana. Editorial Pablo de la Torriente Brau.

Masiello, Francine (2003). *El arte de la transición*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Mattelard, Armand (1997). *La comunicación mundo: Historia de las ideas y de las estrategias*. New York, Language Arts & Disciplines.

Mignolo, Walter D. (2012), "Literatura comparada, literatura mundial y descolonización", *Ínsula*, número 787-788, 26-30.

## Bibliografía

- Milano, Giuffré (1997). *Teoría de los sistemas*. El Colegio de México, México.
- Monsiváis, Carlos (2002). "Notas sobre la cultura del siglo XX". En *Historia general de México*, t.4. El Colegio de México, México.
- Morales, Leónidas(2008) *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. T. Santiago: Cuarto Propio.
- Moretti, Franco (2000), "Conjeturas sobre la literatura mundial", *New Left Review* (edición en español), Número 3.
- Ordiz, Francisco Javier (s/a). "Mito e identidad en la obra de Carlos Fuentes, en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/mito-e-identidad-fuentes.pdf> consultado el 25 de agosto de 2016.
- Ortega, Julio (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, México, FCE.
- Ortiz Robles, Mario (2006): "Local Speech, Global Acts: Performative Violence and the Novelization of the World". *Comparative Literature* (Winter), 59
- Ostria, Mauricio (2001). "Literatura oral, oralidad ficticia" en *Estudios filológicos*. n.36 Valdivia.
- Pacheco, José Emilio (2008). "Carlos Fuentes en La región más transparente. En Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Edición conmemorativa. Madrid, Real Academia Española.
- Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.)(2008), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya.
- Perus, Françoise (2006), "La literatura latinoamericana ante La República mundial de las Letras", en Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh, U.P.
- Pinker, Steven (2002). "The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature" en M. Christiansen y S. Kirby (Eds.), *Language evolution: States of the Art*. New York: Oxford University Press.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009), "Razones para un canon hispánico", *Revista Signa*, número 18.
- Quiñarte, Vicente (2008) "Homenaje a Carlos Fuentes" en *La región más transparente*. Ed. Conmemorativa. Real Academia de la Lengua.

## Bibliografía

- Rama, Ángel (1985), *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Rivadeneira, Raúl (2007). *Periodismo: la teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. México, Trillas.
- Sánchez, Pablo (2009). *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Alicante, Cuadernos de América sin Nombre y Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.)(2006), *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh, U.P.Siskind,
- Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires, Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evenston, IL: Northwestern University Press.
- Santos Unamuno, Enrique (2012), "¿Weltliteratur o Literatura sobre el mundo? Entre lo geoliterario y lo cartográfico", *Ínsula*, número 787-788.
- Segura, Caterina (2005) *Descentralización en América Latina: teoría y práctica*. Buenos Aires, Merton.
- Stedile, J. P. (2006) Los desafíos de los movimientos sociales latinoamericanos. *Revista América Latina en Movimiento*, (414-415).
- Steiner, George (1971), *Extraterritorial. Sobre la dificultad y otros ensayos* (trad. Adriana Margarita Díaz Enciso), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Solano, Sergio (1997). *Introducción a la Teoría General de Sistemas*. Barcelona, Anthropos
- Todorov, Tzvetan (1982). "Macondo en París," en García Márquez. Peter Earl (ed.) Madrid: Taurus.
- Tola de Habich, Fernando y Grieve, Patricia (eds.) (1971). *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas, Tiempo Nuevo.
- Trigo, Abril (2014). "Conceptos sobre literatura mundial". Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.)(2006), *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh, U.P.Siskind,
- Tyszkiewicz, Katarzyna (2014) "La cronotopía urbana y la novela total" consultado en [https://www.academia.edu/2606812/La\\_cronotop%C3%ADa\\_urbana\\_y\\_la\\_novela\\_total\\_-\\_La\\_regi%C3%B3n\\_m%C3%A1s\\_transparente\\_de\\_Carlos\\_Fuentes\\_y\\_La\\_conversaci%C3%B3n\\_en\\_La\\_Catedral\\_de\\_Mario\\_Vargas\\_Llosa](https://www.academia.edu/2606812/La_cronotop%C3%ADa_urbana_y_la_novela_total_-_La_regi%C3%B3n_m%C3%A1s_transparente_de_Carlos_Fuentes_y_La_conversaci%C3%B3n_en_La_Catedral_de_Mario_Vargas_Llosa) el 2 de junio de 2016.
- Valdés, Mario J. (2012), "Literatura comparada o literatura mundial en inglés: ¿diálogo internacional o imperialismo cultural?", *Ínsula*, número 787-788, 9-12.

## Bibliografía

Vargas Llosa, Mario (2007). "Cien años de soledad. Realidad total, novela total". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 681.

\_\_\_\_\_ (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2004) "La región más transparente fue la novela pionera" en *Diario La razón*, consultado en <http://www.razon.com.mx/spjp.php?article149297> el 24 de abril de 2016.

Vidal, H (2006) "América Latina en la 'literatura mundial'". En Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh, U.P. Siskind.

Volpi, Jorge (2002) *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México, FCE.

Weber, Max (1991) *Fundamentos sociales de la decadencia de la cultura antigua*. México, FCE.