



Universum. Revista de Humanidades y  
Ciencias Sociales

ISSN: 0716-498X

universu@utalca.cl

Universidad de Talca  
Chile

Rodríguez, Mario

OÍR Y NO LEER A BOLAÑO "LA ENTONACIÓN ORAL DE LA PROSA"

Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, vol. 2, núm. 24, 2009, pp. 154-171

Universidad de Talca

Talca, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65027767009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## RESUMEN

Se propone que el “lenguaje hablado”, el tono oral empleado para narrar **Los detectives salvajes**, con los procedimientos propios de la oralidad, la elipsis, el sobreentendido y el anacoluto, constituyen los mecanismos básicos de construcción de la novela y ayudan a distinguirla como la mejor obra de Bolaño.

La novela se puede imaginar como un “laboratorio” en que se efectúa un doble “experimento”: Oír un relato que se puede escribir/ escribir un relato que se pueda contar en voz alta. Dicha proposición desritualiza el acto de lectura.

El “experimento” está basado en que la simulación de la enunciación oral en la escritura al trabajar con lo que le es propio: grandes sobreentendidos entre el locutor y el oyente, produce una tensión nunca resuelta que atrapa al lector -que ha ocupado el lugar del oyente- con múltiples conjeturas imposibles de resolver. La mayor de ellas se refiere al mal, ¿su origen es casual o causal?

De aquí que el acertijo y su pareja inseparable, la esfinge, (Cesárea Tinajero, en el caso) proporcionen a la novela uno de sus sentidos claves: el ser una gran conjetura sobre el mal.

Palabras claves:

Lenguaje hablado - Relato oral - Conjetura - Enigma - Experiencia del mal - Desritualiza.

## ABSTRACT

This research suggests that spoken language, the oral mode used to narrate **Los detectives salvajes**, with the strategies pertaining naturally to orality such as ellipsis, innuendo and anacoluthon, produces the basic structural mechanisms of the novel and helps to make it Bolaño's best work.

The novel can be imagined as a laboratory in which a dual experiment is being conducted: the listening to a story that can be written/ the writing of a story that can be recited. The above proposition de-ritualizes the act of reading.

The experiment is based on the fact that the simulation of oral production in the writing, when it functions together with what is inherent to it (major innuendoes between the speaker and the listener) produces a tension that is never dispelled, which captures the reader, who has occupied the place of the listener, with multiple conjectures that are impossible to resolve. The most important of these refers to evil. Are its origins contingent or causal?

Thus it is that the riddle and its inseparable partner, the sphinx (Cesárea Tinajero, in this case) provide the novel with one of its key dimensions, that of a great mediation on evil.

Key words:

Spoken Language - Oral Story - Conjecture - Enigma - Experience of Evil - Deritualizes.

Oír y no leer a Bolaño  
“La entonación oral de la prosa”  
Mario Rodríguez  
Pp. 154 a 171

## OÍR Y NO LEER A BOLAÑO “LA ENTONACIÓN ORAL DE LA PROSA”

Mario Rodríguez (\*)

### I

“Una gran novela mexicana debida a un escritor chileno afincado en España” (Ignacio Echevarría); “una de las mejores novelas mexicanas contemporáneas escrita por un chileno que reside en Cataluña (Juan Antonio Masoliver); “un carpetazo histórico y genial a **Rayuela** de Cortázar y de la que **Los detectives salvajes** bien podrían ser su revés” (Enrique Vilas Matas).

Ganadora del Premio Rómulo Gallegos y del prestigioso Premio Herralde, la novela de Roberto Bolaño ha suscitado estos juicios tremendamente valorativos, independientes de la pertenencia del autor a una u otra tradición narrativa, la de México o la de Chile. Falso dilema, por lo demás, en cuanto el mismo Bolaño se declara antes que todo *latinoamericano*.

Pero, ¿cuáles son los valores estéticos, éticos y aún políticos de esta novela que despiertan tanta admiración?

Creo, en primer término, que la pluralidad de voces que conforman su método narrativo posibilita una lectura también plural. Entre las diversas lecturas existen

---

(\*) Profesor Emérito Universidad de Concepción. Académico de la Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Español, Universidad de Concepción.

Artículo recibido el 5 de diciembre de 2008. Aceptado por el Comité Editorial el 10 de julio de 2009.

Correo electrónico: mariorod@udec.cl

dos, claves en las propias palabras de Bolaño: “Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego” (en Celina Manzoni, 2006:204).

Estimo, sin embargo, que el valor definitorio del texto reside en un procedimiento no mencionado hasta ahora por la crítica<sup>1</sup>: los efectos que se producen en la escritura al introducir en ella mecanismos propios de la oralidad.

**Los detectives salvajes** es un relato que se puede contar en voz alta, o se *debe* contar en voz alta por la presencia implícita o explícita de un interlocutor. Ella hace posible el utilizamiento del sobreentendido, la elipsis, el anacoluto, formas típicas de la oralidad. Su uso determina que la novela se presente como una malla narrativa agujerada cuyos huecos debe llenar el lector. ¿De qué hablaron Ulises Lima y Arturo Bolaño con Cesárea Tinajero cuando pudieron al fin encontrarla? Nunca lo sabrá el lector, a menos que “invente” un contenido a esa conversación. La misma invención se exige para el dilema final del texto: “¿Qué hay detrás de la ventana?”. Huecos en la significación que el lector se ve obligado a llenar. Muchos críticos han entrado al juego de “llenar el vacío del significado”, especialmente el producido por la falta de respuesta a la pregunta sobre lo que se ve detrás de la ventana. Un caso ilustrativo es el de Ricardo Martínez, licenciado en Literatura y Lingüística de la Universidad de Chile, que por *mail* conmina a Roberto Bolaño a que le diga el significado del dibujo. La respuesta del novelista es absolutamente predecible: “Por supuesto que existe una respuesta y no es fácil ni sencilla, pero tampoco como le dijo el conejo a Alicia, es difícil o complicada. Por supuesto, también que yo no puedo decírtela” (Espinosa, 2003:200). Cristián Gómez, poeta y magíster de la Universidad de Chile recurre a la ayuda maternal para resolver el dilema: “¿Qué hay detrás de la ventana? Mi madre simplemente me dijo: otra página del libro” (Espinosa, 2003: 196).

Esfuerzos desesperados y cómicos para capturar un significado que siempre huye hacia delante.

La elipsis y el sobreentendido alcanzan una configuración plena y paradójicamente ambigua en la situación enunciativa del relato. La plenitud proviene de la intención del narrador básico de simular la oralidad transparentado totalmente la situación espacial y temporal en que se enuncia el relato. Escogemos un ejemplo al azar: “Abel Romero en el café El Alsaciano, *rue* de Vaugirard cerca del jardín de Luxemburgo, París, septiembre de 1989. Fue en el café de Víctor, en la *rue* St. Sauveur, un 11 de septiembre de 1983. Estábamos un grupo de chilenos masoquistas reunidos para recordar la infausta fecha. Éramos unos veinte o treinta y nos desparrábamos por el interior del establecimiento y por la terraza. De repente alguien, no se quién, se puso a hablar del mal, del crimen que nos había cubierto con su enorme ala negra.

---

<sup>1</sup> Confróntese las compilaciones de Patricia Espinoza y de Celina Manzoni **Territorios en fugas** y **Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia**, respectivamente.

¡Hágame el favor! ¡Su enorme ala negra! Los chilenos están visto que no aprendemos nunca!"... (**Los detectives salvajes**, p. 397).

Volveré sobre esta cita, más tarde, para comentar sus estrategias narrativas desterritorializantes porque ahora me interesa destacar la ambigüedad de la situación comunicativa. Si las circunstancias espaciales (Jardín de Luxemburgo, París) y temporales (septiembre 1989) del acto enunciativo están clarísimas, no sucede lo mismo con la figura del interlocutor que se escamotea a pesar de ser uno de los soportes centrales de dicho acto. ¿A quién le está hablando Abel Romero? La comunicación oral, aquí simulada, no puede darse sin la presencia del oyente. No tomarla en cuenta, es pasar gato por liebre, vender moneda falsa. Jugar a que existe la figura del que escucha sabiendo la imposibilidad de ello, está dentro del gran juego de recuperar en el dominio de la letra una tradición oral perdida. Por ello, a pesar de la transcripción escrita de los cincuenta y tres testimonios, confesiones, etc., que configuran la segunda parte de la novela, existe lo que hoy día es un arcaísmo: la silueta de un oyente fuera de lugar en la fijeza de la escritura.

La presencia del oyente permite el empleo por parte de Bolaño de constantes giros coloquiales ("cuando mi pata Ulises apareció por París") y de personajes cuya existencia depende enteramente de la voz.

Parodiando al Borges del final del relato **La trama**, diría que a los personajes narradores en *esta novela* hay que "oírlos no leerlos"<sup>2</sup>.

Subrayo la frase *esta novela*, porque el mecanismo de la oralidad no funciona en los otros textos del autor. Falta, desgraciadamente, en sus cuentos, como los de **El gaucho insufrible**, cuyos recovecos narrativos, su falta de tensión son literalmente insufribles, o insufriblemente aburridos. Algo semejante sucede con **La literatura nazi en América**, aunque lo insufrible provenga ahora del tono autorial esmeradamente culto y de esa "arqueología de rarezas literarias" que espantan a cualquiera. Añadir a **La historia universal de la infamia** el nacional socialismo y las biografías de villanos desquiciados aporta muy poco al "bestiario" de Borges hecho en 1936. Por su parte, **2666** es una cifra enteramente excesiva, que podría haber sido aminorada con la concisión y economía verbal que caracterizan a la oralidad.

Sostengo, con toda la impunidad atribuible a un juicio tan taxativo, que la única obra de Bolaño "sin fecha de vencimiento" es **Los detectives salvajes**. Junto a **Rayuela**, **Cien años de soledad** y especialmente **Pedro Páramo** y **El lugar sin límites**,

---

<sup>2</sup> El relato **La trama** desarrolla la simetría que existe entre la muerte de César y la de un gaucho diecinueve siglos más tarde en una oscura pelea. El gaucho antes de morir, acosado por los puñales como el emperador romano, reconoce entre los asesinos a un compadre y le reconviene mansamente, repitiendo el lamento desgarrador de César: "tú también, hijo mío" con una variante rioplatense: "Pero che". Estas palabras hay que oír las, no leerlas, concluye Borges.

constituye uno de aquellos textos que *no se terminan nunca de leer*, características propias de una obra clásica, según Calvino.

Reitero que esta calidad se debe a la *entonación oral de la prosa*, al empleo del lenguaje hablado. Tan evidente en **Pedro Páramo**, cuya escritura es siempre a través del oído y la voz. Presente en **Rayuela**, que ya es necesario leer de este otro modo. La oralidad proporciona, entre otros rasgos, una historia que se narra sin entenderla por completo, como lo hace ejemplarmente el joven poeta García Madero. Una historia llena de guiños, sobreentendidos, vueltas y revueltas que exige una presencia cómplice del sustituto del oyente, el lector.

El intertexto, sin duda, que es Borges, cuyos relatos, además de estar contruidos sobre la presencia de un interlocutor, que muchas veces es el mismo Borges, son contados por narradores que no conocen todos los pormenores, como en **El muerto**. O desmemoriados, como el narrador de **Funes el memorioso** que no sabe si un hecho clave sucedió en febrero o marzo. Imprecisión mayúscula dado al tema del cuento que nos remite a un narrador “antifunes” que a la vez nos hace reír y nos deja perplejos. O narradores que falsean los datos, como el joven cuchillero de **Hombre de la esquina rosada**. O el narrador que cuenta una historia en el relato **El encuentro** ocurrida hace muchos años atrás de cuyos pormenores no hay testigos que puedan refutar o completar su percepción infantil. ¿Cuánto se debe a su imaginación? ¿En qué medida los largos años transcurridos han modificado su percepción del duelo entre dos cuchillos que peleaban independientes de quienes los empuñaban?

Narradores que no merecen la confianza de sus interlocutores, a pesar de apoyarse constantemente en ellos<sup>3</sup>. Relatores orales que cuenta sólo lo que les conviene, entre otras razones, por la proximidad del que escucha. Relatos que cuentan a partir de una situación subentendida y, por lo tanto, compartida por el interlocutor. Proximidad que favorece las elipsis narrativas. Condiciones todas que aproximan a los sujetos que narran a la figura del narrador *antipanóptico* definida en el texto **Utopía y mentira de la novela panóptica** (Rodríguez, Triviños, 2006).

Allí se define, también, su contrario, el narrador panóptico. Este conoce necesariamente toda la historia que cuenta. Hace un gran esfuerzo para que no se le escape detalle alguno. Se presenta al lector como una figura totalmente confiable. Posee un conocimiento absoluto, y por lo tanto un dominio (saber=poder) sobre los movimientos de sus personajes, a quienes vigila, castiga y premia. Como vigilante y guardián construye el texto novelesco según las pautas de un recinto carcelario. Su manejo del poder es tan cerrado que logra ocultar, a la lectura poco atenta, su

---

<sup>3</sup> Aunque también puede darse el caso contrario: la desconfianza del narrador sobre la capacidad del interlocutor para entender el relato: “A uds., claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre” (**Hombre de la esquina rosada**).

inclinación por los deseos transgresores que circulan entre los héroes novelescos. Trasgresión que la vigilancia novelesca intenta reprimir (sabemos que finalmente no lo consigue). Su modo de narrar trabaja con la ilusión que la escritura es capaz de exponer todo a la luz, que no hay contradicción entre lo visible y lo decible. No hay sentimiento, pasión o raciocinio que no se pueda escribir, lo que significa hacer visible. El panóptico no es otra cosa: un lugar de visibilidad.

El narrador oral que intenta recrear Bolaño, representa las antípodas de esta situación panóptica. No todo lo visible es anunciante y viceversa, la escritura muchas veces invisibiliza, oscurece las visibilidades. También el antipanoptismo se expresa a nivel de las relaciones interiores del texto. El autor no vigila a los personajes, ni los castiga ni los premia. Los deja librados a sus impulsos "salvajes". Asimismo la figura de la prisión como modelo del mundo narrado cede su lugar a grandes espacios nómades, como el desierto de Sonora y la propia ciudad de México que es "nomadizada" por la *banda* dirigida por Ulises Lima y Arturo Bolaño. Véase a este propósito cómo las bandas o pandillas urbanas transforman las ciudades, en general, en un lugar nómade (Deleuze, 1997: 490).

Tendríamos que añadir, luego, a los rasgos del antipanoptismo una suerte de "mitología sobre la oralidad"<sup>4</sup> que gira, de acuerdo a Pligia, "sobre un doble vínculo. Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta" (Pligia, 1999:111).

El trabajo que sigue analiza dos categorías en que se condensa la oralidad inventada en la novela: el enigma y el monstruo. Categorías arcaicas estrechamente vinculadas en la mitología oral. Basta recordar el relato griego sobre la esfinge de Tebas.

Entendida la oralidad como la transmisión y recepción de un mensaje poético mediante la voz y el oído (Zunthor, 1987:42), trabajaré con la tensión que ella origina al recomponerse a partir de la escritura y al estar inserta en un contexto en que ésta predomina sobre los valores de la voz y el uso en la imaginación.

Discursivamente, esta tensión se evidencia en formas o mecanismos indiciales, a través de cuya mediación el relato escrito delata su supuesta dependencia de una transmisión oral. Las 53 voces que cuentan una a una sus historias señalan indicialmente, en forma preferencial a través de gerundios, los modos de producción coloquial del discurso: (se habla) *caminando*, *mientras se bebe una cerveza*, etc.

El narrador deviene artefacto tecnológico: *máquina grabadora* (oído) que recoge

---

<sup>4</sup> No se trata de confundirla ingenuamente con una versión escrita de un relato oral, sino de rescatar mecanismos de la oralidad para construir un simulacro de ella en el espacio del texto escrito.

y transmite estas voces testimoniales, sin comentarlas, sin jerarquizarlas, dejándolas fluir como la corriente de un río que desparrama sus brazos antes de la desembocadura. Delta narrativo que instala conflictivamente la escritura en los códigos de la oralidad. Oralidad, dentro de la escritura, que paradójicamente deja vacía, la condición rectora de la comunicación oral: la interlocución.

Nunca se sabe quién es el interlocutor de estos parlamentos de los personajes, a pesar que sin su presencia implícita no sería posible la narración. La pregunta sobre con quien dialogan los personajes que “cuentan el cuento” jamás se propone temáticamente en la novela, como opina Rosso (Manzini, 2006: 138), constituyéndose en otro de los enigmas no resueltos en el texto.

La figura del que escucha es un extraño arcaísmo que da origen desde el principio de la novela, como ya lo comenté, a una forma de relatar la historia que progresa mediante los subentendidos, y las interacciones propias de la comunicación oral.

Tal actitud justifica que García Madero y los 53 narradores, cuenten la historia dentro de un gran sobreentendido presuponiendo un saber compartido con el interlocutor. Saber a medias que contradice la narración que exige un saber total, como la panóptica.

En este punto, a riesgo de caer en una digresión, quiero aclarar que los conceptos panoptismo y antipanoptismo corresponden a una concepción de la crítica literaria que la valida en cuanto sea capaz de generar un concepto que pueda ser utilizado para algo ajeno a la literatura. Un concepto -en los términos de Pligia- “que puede ser usado para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones” (Pligia, 2000: 233).

Las afirmaciones de Pligia -aunque no lo explicita- están en relación directa con la idea de Deleuze y Guattari que opinan que en un libro no hay nada que entender, nada que interpretar y sí mucho que experimentar. “Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona” (Deleuze y Guattari, 1997:10).

Un libro, entonces, visto como un tipo de “laboratorio” donde se hacen experimentos con la vida y el mundo social. La validez de la crítica está en directa relación con su capacidad de construir a partir de los textos analizados “un concepto que pueda ser utilizado en el mundo social” (Pligia, 2000:233).

El concepto panóptico, y su réplica el antipanoptismo, es una categoría proyectable al estudio de determinadas experiencias de la modernidad y de la llamada posmodernidad. Se cumple, así, el propósito de transformar el libro en un



espacio de experimentación imaginaria donde se puedan estudiar los más diversos tipos de relaciones sociales.

Se podría afirmar que **Los detectives salvajes**, en un sentido, puede imaginarse como un "laboratorio", donde se experimenta con una experiencia contemporánea del mal.

El mal en el texto es doblemente terrible porque no sabemos si su origen es casual o causal. El "no saber" proviene fundamentalmente de la forma oral del relato, una de cuyas características centrales es el conocimiento poco intelectualizado de la historia contada que poseen algunos narradores, conocimiento fluido, no jerarquizado, propio del antipanoptismo. ¿Será, entonces, que el carácter enigmático que presenta el mal en la novela se ve favorecido por esta naturaleza antipanóptica de la narración? O en sentido contrario, ¿el conocimiento total que presume el narrador de la novela panóptica y las regulaciones intelectualizadas<sup>5</sup> que impone sobre la historia contada, hacen más tolerable al mal?

Preguntas que nacen de la lectura de la novela, pero que se pueden proyectar a la relación que ha establecido con el mal la sociedad moderna. En términos generales, ya no hay en Occidente un lugar desde donde se pueda nombrar el mal (Baudrillard, 2001:91). El consenso universal sobre el discurso del bien lo impide. Parece, que las narraciones antipanópticas al trabajar con el discurso de la contradicción y lo múltiple, con lo más confuso, lo más oscuro, lo condenado al azar rompen este consenso. Para el antipanoptismo una de las claves de desciframiento de la sociedad es la violencia, el crimen, el odio, *la presencia del mal*.

El discurso narrativo de Bolaño en **Los detectives salvajes** es intensamente crítico, sombrío en muchas de sus partes, pero también el de las más locas esperanzas: encontrar a la esfinge, arrancarle su secreto y no morir en el intento, descifrar la naturaleza del mal, lanzarse a los caminos para encontrar la vida, hacer del libro un talismán y de la lectura un acto irrefrenable: leer en la ducha, en la calle, en el *water clos*.

En síntesis, la narración antipanóptica, de Bolaño, se presenta como el discurso de las amarguras del mal, pero también de las más increíbles esperanzas. Desde este punto de vista, es un discurso dentro de las coordenadas del mito.

Entre las diversas maneras de conjurar la fatalidad del mal, los relatos orales echaron mano de la risa, del llamado "humor popular", de lo cómico. Como lo hace

---

<sup>5</sup> Sobre este punto, véase a Andrés Gallardo: "la, cultura oral resulta ser definitivamente más humana más cálida y más, integradora, si bien concreta y *menos intelectualizada*" ("La lógica de la oralidad". En *Aisthesis* N° 34-2000 p. 96).

Bolaño a propósito del crimen que nos había cubierto con su enorme ala negra: “¡Hágame el favor!”, desdramatizando irónicamente la retórica del lamento.

Si el mal se desliza por todos los meandros del *delta narrativo* que crean **Los detectives salvajes**, lo acompaña como su contrapartida, lo cómico. Por ello podemos leer la novela al mismo tiempo, como “agonía” y “juego”, o invirtiendo la óptica, como “una broma que encubre algo muy serio”. En la línea del “laboratorio”: experimentar con la agonía del mal y el conjuro de la broma.

La broma está presente en la parodia y burla que realiza Bolaño de motivos centrales de la tradición narrativa, como la de búsqueda de la madre (Cesárea Tinajero), la muerte simbólica del padre (Paz), del lugar mítico, de los rituales del viaje (como la partida de la “pandilla” del D.F.) etc. El texto en su conjunto es una burla mordaz de la novela policial: los detectives contribuyen a la muerte violenta de la persona buscada. Algo así como buscar un secreto para destruirlo y no resolverlo. En fin, la parodia de los arquetipos psicoanalíticos, míticos y policiales transforma el relato en una gran broma.

Quiero terminar esta parte del trabajo citando el comienzo de un testimonio hecho por uno de los 53 personajes narradores, testimonio que indica claramente que los enunciados narrativos se presentan *como* o simulan ser *parlamentos dramáticos*: “Carlos Monsiváis, caminando por la calle Madero, cerca de Sanboras, México D.F. mayo de 1976”. (**Los detectives salvajes**, p.160) Monsiváis está caminando, ni sentado ni de pie, *caminando*. Por lógica *está hablando*, ¿o existe alguien que escriba caminando? Y también por lógica, alguien debe caminar a su lado escuchándolo ¿Y qué dice su parlamento dramático? “Ni encerrona, ni incidente violento ni nada de nada. Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés, los dos con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta (y yo puedo dar fe de la longitud de la cabellera de todos), obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente, en algún momento de debilidad (mental, supongo) me recordaron a José Agustín, a Gustavo Sainz, pero sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas”... (p. 160).

El comienzo está construido sobre el anacoluto y el sobreentendido. Su comprensión está ligada a que aceptemos que esta inserto dentro de una conversación, donde necesariamente se ha hecho una pregunta a Monsiváis acerca del carácter de su encuentro con Ulises Lima y Bolaño. La situación enunciativa así presentada corresponde, y no pueden haber dudas, a la propia de la comunicación oral. No hay otro modo de entender la frase: “Ni encerrona, ni incidente violento”, sino como respuesta a una pregunta: ¿El encuentro fue una encerrona? *Parlamento dramático* diría Nicanor Parra, el de **Artefactos**.

Aparte de Monsiváis, hay varios otros personajes que cuentan su historia caminando: Manuel Maples Arce, que lo hace paseando por la Calzada del Cerro; Joaquín Vásquez Amaral, que camina por el *campus* de una universidad del Medio Oeste Norteamericano; incluso hay un narrador (Hugo Montero) que recita su parlamento tomándose una cerveza en el bar La Mala Senda de la calle El Pensador Mexicano.

Tal vez no se necesiten otras pruebas para demostrar que a esta novela hay que oírla y no leerla. Lo que pretende Bolaño es escribir como se habla y, por lo tanto, tejer en la filigrana de la escritura la oralidad. **Los detectives salvajes** es la mejor obra de Bolaño porque emplea el *lenguaje hablado*, como lo había hecho Parra para "escribir" la mejor poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, lo que revela la filiación parriana del texto.

En este punto quiero introducir un enclave que remite a una nueva opción de leer a Bolaño, que deseo escribir en un artículo posterior.

El uso de la lengua que hace Bolaño y Parra podría corresponder a lo que Fernando Ortiz llama un fenómeno de neoculturación y Ángel Parra transculturación (Parra, 2004:43).

El autor de **Hojas de Parra** y el de **Los detectives salvajes**, están inmersos en su comunidad lingüística, hallan desde ella "con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos". Ya no están fuera de ella como el autor realista que se adjudicaba a sí mismo la lengua culta, dejando la popular en boca de los personajes del pueblo. Nuestros dos autores escriben como "habla el pueblo", no en el sentido de una copia o un registro fonético, sino como una investigación de las posibilidades sintácticas y morfológicas que le brinda esa habla para construir una específica lengua literaria dentro de ese marco.

Lo novedoso, tal vez, de mi propuesta es que si en Rulfo, para citar un caso paradigmático, la lengua de los personajes que pasa a ser la voz que narra, es la de la comunidad rural, en Bolaño en cambio, rompiendo con la tradición, las peculiaridades lingüísticas regionales se encuentran ahora en el habla urbana imperante en los barrios y callejuelas de las grandes metrópolis latinoamericanas.

Bolaño "construye" una inédita y plástica habla "mexicochilena" a partir de los procedimientos sintácticos y léxicos que le proporcionan los usos verbales urbanos de Ciudad de México transculturados por el habla "chilensis", de la cual no puede o no quiere despegarse.

Bolaño "moderniza" la lengua literaria, que desde los criollistas creyó encontrar la identidad latinoamericana en las lenguas regionalistas, introduciendo la prosodia

y morfosintaxis de la oralidad cotidiana propia de las grandes ciudades. Es el uso de la lengua coloquial urbana del español en América, el que reintegra al autor a su comunidad lingüística y lo pone al día al sustituir los usos arcaicos de las lenguas regionales (en los cuales se creyó representar la peculiaridad latinoamericana) por un habla contemporáneamente viva, desembarazadamente irónica, como sucede en el párrafo transcrito. Más arriba.

## II EL ENIGMA Y EL MONSTRUO

“He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación” (**Los detectives salvajes**, p. 13).

Desde el comienzo mismo, la novela de Bolaño sitúa al lector frente a una narración construida íntegramente con los condicionamientos típicos de la oralidad.

Falta claramente en el enunciado inicial el complemento circunstancial. ¿Quién o quiénes lo invitaron? La elipsis es potenciada por uno de los grandes sobreentendidos sobre el cual gira toda la novela: la suposición que todos saben lo que es el realismo visceral. Suposición que se debate entre una serie de paradojas, como lo veremos después. La cláusula adverbial “por supuesto”, es extraordinariamente ambigua. ¿A raíz de qué, invocando qué saberes, el narrador da por descontado que no podía sino aceptar la invitación? El narrador personaje García Madero cuenta a partir del sobreentendido que el real visceralismo es tan importante, divulgado y codiciado que todo poeta querría pertenecer a él. El último enunciado que se refiere a la ausencia de ceremonia de iniciación, vuelve a esconder datos fundamentales. ¿Por qué no hubo ceremonia? ¿No la ameritaba el iniciado?

El análisis pragmático reitera que el texto parte del supuesto que los oyentes conocen el contexto (o por lo menos tienen de él una noción aproximada) de la historia que se va a relatar.

La suposición produce una evidente imprecisión en el discurso que queda reflejada en la omisión de nexos relacionantes. Omisión que configura repetidos anacolutos. Leo, así, una novela llena de interrogantes, y no porque la narración abunde en preguntas, sino porque como lector, al no entregarme el texto toda la información, me veo en la obligación de hacer preguntas. Preguntas sin respuestas que originan los enigmas.

Como lo dije en relación a Borges, el narrador al simular no conocer muy bien la historia que está contando y menos sus implicaciones, es incapaz de resolver los dilemas que genera su propio discurso.

En este sentido, el diario de vida de García Madero está lleno de paradojas. Después de dar por sentado el conocimiento que todos poseen del real-visceralismo se despacha esta frase:

"3 de noviembre

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral"

(**Los detectives salvajes**, p.13).

Si el que cuenta no lo sabe, menos o ninguna posibilidad tiene el lector de enterarse. La narración así concebida tiende como resultado lógico al enigma. Enigma y oralidad se muestran indisolublemente unidos en la novela. El enigma literario que envuelve al real visceralismo o realismo visceral nunca se resuelve en la historia narrada. Solo existen aproximaciones laterales, como las siguientes:

"Y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás ¿Cómo hacia atrás, pregunté?

De espaldas mirando un punto pero alejándose de él en línea recta hacia lo desconocido.

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar" (**Los detectives salvajes**, p.17).

El "no entendí nada" es el enunciado más oportuno para describir la actitud de un narrador que no está en condiciones de comprender todas las complejidades de la historia narrada.

En este punto de la exposición, me atrevo a proponer que la índole misma de la narración oral en la tradición se funda en la situación de un relator, que como mero transmisor de una historia, no está en condiciones de saber o adivinar todas las complejidades que ella encierra. En los cuentos tradicionales, por ejemplo sobre fantasmas o aparecidos, contar equivale a *narrar un enigma*. Ecuación que aparece tal vez más clara en los acertijos y adivinanzas creados por el genio popular. Contar para *adivinar un enigma*.

Bolaño, en rigor, construye su novela sobre grandes adivinanzas: "¿Qué hay detrás de la ventana?", ¿Qué es el real visceralismo? ¿Qué significa el único poema conocido de Cesárea Tinajero? ¿El encuentro con la terrible trinidad (juventud-amor-muerte) fue causal o casual? ¿Quién es el que escucha los testimonios, confesiones, etc. de los 53 narradores? Y así hasta el cansancio.

Lo original y sorprendente en la novela de Bolaño es que no hay resoluciones

de las adivinanzas, o si se quiere más cultamente, de los enigmas. El tradicional “adivina buen adivinador” no tiene aquí su recompensa como en los relatos canónicos de la oralidad. Pienso, por ejemplo, en **Los milagros de la Virgen** de Berceo.

Hay sí una excepción. La constituida por los acertijos propuestos por García Madero a la “pandilla” que tripula el *Ford Impala*: “Para entretener el viaje me puse a hacer dibujos que son enigmas que me enseñaron en la escuela hace siglos” (**Los detectives salvajes**, p. 573). Es importante para la tesis de la oralidad que sostengo la presencia del dibujo enigmático y su pertenencia a una *tradición arcaica*: “que me enseñaron en la escuela hace siglos”.

El enigma propuesto está sostenido en el dibujo de un sombrero de charro mexicano al que se incorporan sucesivas variantes:

“- Un mexicano fumando en pipa  
- dijo Lupe”.

Se proponen catorce variantes del juego, culminando con cuatro sombreros alrededor de un rectángulo” -Cuatro mexicanos velando un cadáver- dijo Belaño” (**Los detectives salvajes**, p. 577).

La crítica ya ha reparado que la mayoría de las adivinanzas las responde, Lupe, la menos instruida de todos. La excepción la constituye la última, adivinada por el más sabio, el poeta y detective “salvaje” Arturo Belaño (una suerte de Rimbaud chileno – mexicano). Es de toda lógica que el personaje más popular sea el más enterado del juego tradicional. Y es lógico, también, que Belaño sepa la respuesta de la adivinanza más “cult”, quiero decir la que ya no funciona en el seno del pueblo, sino en la escritura misma de la novela. La respuesta es una proyección de la muerte que portan los cuatro viajeros para la “esfinge” del real visceralismo, Cesárea Tinajero: “Oí que Belaño decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (**Los detectives salvajes**, p. 605).

Adivinar en la novela constituye siempre una proyección sombría, como en este caso, del destino de un personaje. ¿Conviene, entonces, adivinar? ¿Conviene resolver el enigma? La novela parece contestar: *no*.

Cesárea Tinajero es un enigma que nunca se resuelve y tal vez convenga que nunca se lo haga: “-¿Y Cesárea Tinajero, es una poeta maricono o marica? -preguntó alguien. No reconocí la voz.

- Ah, Cesárea Tinajero es el horror – dijo San Epifanio” (**Los detectives salvajes**, p. 85).

Adivinar es aquí, enfrentarse al horror. Al azar de la contingencia, a la oscuridad de los orígenes.

De aquí proviene una terrible ambigüedad de la novela: no conviene adivinar, pero sí es necesario adivinar. Me explico. Mientras no se descifre necesariamente el gran enigma -el mal es casual o causal- el adivinar traerá consecuencias funestas: "El amigo Belaño hizo dos o tres observaciones bastante pertinentes. Yo no abrí la boca. Se bebió mucho vino aquella noche y cuando nos fuimos, sin saber cómo, me encontré caminando a su lado algunas cuerdas. Entonces le dije lo que me estaba rondando por la cabeza: Belaño, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como Ud. quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo" ("Abel Romero café El Alsaciano, rue de Vaugirard, cerca del jardín de Luxemburgo, París, Septiembre de 1989", **Los detectives salvajes**, p. 396).

El mal que acecha y se abate sobre toda una generación poética -figuradamente la de los jóvenes visceral realistas- guarda en su origen ese enigma terrible, el no saber si es casual o causal. Todo depende de ello. "Y a eso se resumen todo". *Todo* debe entenderse como el sentido mismo de la existencia.

La novela, de acuerdo a la lógica del secreto que nunca se descifra, no resuelve la contradicción. Solamente se limita a exponer la presencia *epifánica* del mal. "Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se le reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte" (**Los detectives salvajes**, p. 947).

Repárese que el mal que se les apareció en el camino a "los del cincuenta", viste los ropajes seductores de la juventud, del amor y de la gran seductora, la muerte. ¿Cómo no entregarse a la terrible trinidad?

Así, "la pandilla" que corre por los desiertos de Sonora está seducida por el horror de Cesárea Tinajero, una suerte de esfinge muda y deforme: "Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalzada" (**Los detectives salvajes**, p. 602).

El encuentro con Cesárea Tinajero es el enfrentamiento con la deformidad del monstruo o de la esfinge. Mitad mujer, mitad elefante, mitad roca, Cesárea representa también el fin de una loca esperanza: conocer el origen.

La supuesta belleza de ese origen, en este caso de la poesía mexicana moderna, no es tal. No hay nada de *poético* en el origen. Tampoco Cesárea guarda algún

testimonio del real visceralismo. En el hueco que abre su ausencia se instala el monstruo, “el horror” según San Epifanio, que hay que matar. Efectivamente, como escribe Rojo, Belaño y Ulises Lima le dan “el tiro de gracia (el balazo accidental que le quita la vida) a Cesárea Tinajero” (Rojo, 2003:72).

En este punto se abre un “cruce de lecturas. En él aparece una línea que sólo mencionamos aquí porque contribuye a una resignificación de Cesárea. Ella también puede ser leída como la imagen femenina del “monstruo literario” que representa a figuras consulares de la literatura mexicana, como Manuel Maples Arce y Octavio Paz. Monstruos longevos que aplastan como moles o rocas asfixiantes a los *efebos* latinoamericanos que traten de tomar su lugar. Tesis bloomoniana desarrollada por Grínor Rojo (Rojo, 2003: 65-75).

Retomando la cita sobre el dilema que plantea el mal: ¿es casual o causal?, me interesa destacar el “tono ligero” del diálogo que reproduce el testimonio de Abel Romero. Reparo en dos enunciados básicos del diálogo: “Entonces le dije lo que me estaba rondando por la cabeza” / ... “Belaño le dije”.

Que el enigma más fascinante, fascinante y atroz a la vez, que nos plantea la novela sea reducido a una idea que anda “rondando por la cabeza” de un personaje episódico, que aparece una *sola vez* hablando en el relato, nos deja, por lo menos, perplejos. ¿Se está hablando en serio o en broma?

Se añade a lo anterior, “la impropiedad” del discurso dentro de los cánones gramaticales. Ella enfatiza el tono ligero, intrascendente, casual, del diálogo. “Entonces le dije”... “Belaño le dije”.... La repetición innecesaria de las formas verbales es propia de los discursos orales que necesitan la repetición como un apoyo para seguir avanzando.

## CONCLUSIONES

Resumidamente, podría decir que la novela de Bolaño podría considerarse como una gran conjetura sobre el mal envuelta en el sortilegio de la risa, de la broma.

Sabemos que la conjetura es propia de muchos relatos orales, especialmente los fantásticos o maravillosos. Bolaño añade un rasgo inédito a ellos: no conviene adivinar. No es bueno hacerlo porque la resolución del acertijo convoca el horror de los monstruos. El monstruo, en términos generales, es lo que viene desde *afuera*. La voz extranjera que remite a otro mundo terrible y amenazante. Desde la tragedia griega, el monstruo está unido al enigma y a la desgracia. La esfinge y el acertijo. Adivinar conduce al abismo.

Mejor no saber que hay detrás de la ventana. Resistir a la seducción del mal que



hace la pregunta, a sabiendas que uno siempre se siente compelido a contestar. A entrar en el terrible juego de la seducción.

El relato de Bolaño termina provisoriamente con la adivinanza. Aunque, paradójicamente, desde su inicio nos indique que es mejor no adivinar. Ahora, si no hay nada que adivinar tampoco hay nada que entender, ni analizar, ni interpretar, negaciones que envían a esa proposición deleuziana sobre el libro, que se resuelven en la afirmación que si hay mucho que experimentar. Es la idea de experimentación la que le proporciona al libro el diseño de un "laboratorio".

¿Cuál es el experimento que valida mi crítica sobre **Los detectives salvajes**?

Creo que es el intento de *desritualizar* la lectura del libro. Propongo que Bolaño diseña la novela como una máquina parlante que repite una grabación. La idea es que el texto se escuche como un disco, como una casete, o se *vea* como una telenovela. De aquí, tal vez, y lo digo de pasada, su carácter "posmoderno".

Un libro para ser "oído" ("oído" en sentido borgiano: "Estas palabras hay que oírlos, no leerlos") expulsa el rito de la lectura como un acto solemne. Rituales de leer a solas y en silencio, de romper los lazos con la cotidianidad para volver a recomponerlos. (Me refiero a que el acto de leer crea un "espacio otro" en el que incluso se interrumpe el tiempo doméstico).

Probablemente estos rituales han concurrido a la llamada "crisis del libro" porque aparecen de otra época. Como opina Deleuze en **Diálogos**, es necesario inventar nuevas formas de leer donde "las cuestiones de dificultad o de comprensión no existen. Los conceptos pueden ser exactamente como los sonidos, los colores o las imágenes: intensidades que os convienen o no, que pasan o no pasan" (Deleuze, 1980:8).

Cierro el círculo de la experimentación con Beatriz Sarlo que escribe que tanto Ángel Rama como Henríquez Ureña nos han enseñado que el discurso sobre la literatura, no tenía una función puramente autorreferencial, ni podía ser sólo pensado como un discurso para expertos. "Brevemente, de la literatura podría decirse algo que estuviera dotado de importancia social colectiva"<sup>6</sup>.

Pienso que desritualizar la lectura del libro puede considerarse un acto "de importancia social colectiva". Creo que Bolaño al tensionar el reino de la escritura, introduciendo en ella el tono oral y sus categorías: sobreentendido, elipsis,

---

<sup>6</sup> "Estudio preliminar. El daimon americano de Pedro Henríquez Ureña". En: Pedro Henríquez Ureña. **Historia cultural y literaria de América Hispánica**. Madrid, Editorial Verbum, 2007. Estimo que la afirmación de Sarlo debe leerse en ese contexto para entender mejor la noción de "experimento": leer no sólo para interpretar, comentar, sino fundamentalmente para construir algo que permita avanzar más allá.

interlocución (ésta última de la manera que la he explicado), intenta transformar el *concepto portado por la letra en sonido*: escuchar una intensidad. Muchas intensidades que rescatan el libro de una mudez que amenaza su existencia.

Mi enfoque crítico ve en el “laboratorio” de la novela un experimento doble: *Oír un relato que se pueda escribir* (los 53 relatos que se cuentan a “alguien” en la segunda parte de la novela); *escribir un relato que se pueda contar en voz alta* (la narración de García Madero).

A la conjetura sobre el mal que propone la novela, debe añadirse ésta otra: ¿es posible que en uno de los puntos más desarrollados de la sociedad letrada se pueda escribir una novela para ser oída y no leída?

O bien, ¿no será necesario en el siglo XXI leer de otro modo? ¿Hacer de la lectura de un libro una suma de intensidades que pasen veloces por nosotros o se posen lentamente en uno para crear nuevas fuerzas capaces de inventar otras formas de lenguaje, otras formas de relacionarse con la letra?

Algo de ello -de este nuevo concepto- se gesta en el experimento que veo en la novela de Bolaño.

## OBRAS CITADAS

Baudrillard, J., 2001, **La transformación del mal**. Barcelona, Editorial Anagrama.

Bolaño, R., 2005, **Los detectives salvajes**. Barcelona, Editorial Anagrama.

Deleuze G.; Guattari, F., 1997, **Mil mesetas**. Valencia, Pre textos.

Deleuze G.; Guattari, F., 1980. **Diálogos**. Valencia, Pre textos.

Espinoza, P., 2003, **Territorios en fuga**. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Estudio preliminar y compilación. Santiago de Chile, Frasis editores.

Gallardo A., 2000, “La lógica de la oralidad”. En *Aisthesis* N°34, pág. 96.

Manzoni, C., 2006, **Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia**. Compilación, prólogo y edición. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.

Pligia, R., 2000, **Crítica y ficción**. Buenos Aires, Seix Barral.

Rodríguez, M. y Triviños, G., 2006, **Utopía y mentira de la novela panóptica**. Concepción, Chile. Editorial Universidad de Concepción.

Rojo, G., "Sobre los detectives salvajes" En: **Territorios en fuga**. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Patricia Espinosa, Editora. Santiago, Frasis Editores.

Zunthor, P., 1987, **La letra y la voz de la literatura Medieval**. Madrid, Cátedra.