



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Literatura Hispanoamericana

El mito del viaje como motivo literario en la narrativa de Roberto  
Bolaño

Tesis que presenta:

Mari Carmen Orea Rojas

para obtener el grado de Doctora en Literatura Hispanoamericana

Director: Felipe A. Ríos Baeza

Puebla, México

Diciembre, 2017

## **Agradecimiento**

Muchas gracias a mi Alma Mater, que es la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por tantos años de acogerme en su seno y brindarme gran parte de lo que soy y lo que sé.

Desde luego, muchas gracias a Felipe, por todo su apoyo, su guía insustituible, su incansable paciencia, sus indicaciones certeras, su entusiasmo perenne, su sabiduría en obsequio, sus recomendaciones puntuales, su contagioso amor por el estudio, sus revisiones constantes, su vehemente interés y sobre todo, su amistad.

Gracias al Dr. Pepe Carbó, por sus correcciones atinadas, puntuales, pero sobre todo, siempre muy amables. Gracias a Alex Ramírez Lambarry por su paciencia y sus observaciones que siempre me lanzaron en la búsqueda de nuevos materiales. Gracias al Dr. Alejandro Palma por las pistas que me proporcionó para poder llevar a buen puerto este texto. Y desde luego, gracias al Dr. Sebastián Pineda por acceder tan amablemente a culminar este trabajo.

Gracias a Javi Zúñiga, no solo por su ayuda para la corrección, sino también, por todo lo demás.

Dedicado a mamá, con todo mi amor

## Contenido

Contenido .....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
I. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	14
1. ENFRENTAR EL VIAJE: MARCO TEÓRICO .....	15
1.1 EL MOTIVO LITERARIO .....	15
1.1.1 Razón del comparativismo: de lo singular a lo abstracto. ....	15
1.1.2 Hacia una definición del motivo literario.....	18
1.1.3 La formación del motivo literario y su recuperación para el análisis literario. ....	27
1.2 EL MITO .....	34
1.2.1 Supervivencia del Mito .....	34
1.2.1.1 <i>Mito y Literatura</i> .....	36
1.2.1.2 <i>Supervivencias formales del mito en la Literatura.</i> .....	38
1.2.2 UNA DEFINICIÓN FUNCIONAL DEL MITO .....	40
1.2.3 Para una metodología de análisis del MITO del viaje.....	43
2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN: INDAGACIONES SOBRE LA PRESENCIA MÍTICA EN LA CRÍTICA A BOLAÑO.....	47
2.1 EL MITO EN LA OBRA BOLAÑANA: PRIMEROS ACERCAMIENTOS .....	48
2.1.1 Las primeras aproximaciones.....	48
2.1.2 Afirmaciones de las formas del mito en Bolaño .....	55
2.1.3 Los estudios sobre elementos míticos en Bolaño .....	61
2.1.4 La profundidad mítica de la obra de Bolaño .....	66
2.2 EL MOTIVO LITERARIO EN LA CRÍTICA SOBRE BOLAÑO: TEMAS Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES .....	68
2.2.1 Bolaño al microscopio: la obra mutante de Roberto Bolaño.....	69
2.2.2 Desde los temas del desplazamiento .....	70
2.2.3 Hacia el tema y el motivo literario del viaje .....	73
II. EL MITO DEL VIAJE COMO MOTIVO LITERARIO EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO .....	77
1. LA INTERPRETACIÓN MÍTICA EN ROBERTO BOLAÑO .....	78
2. PARA UNA TIPOLOGÍA DEL MITO DEL VIAJE: SUS ORÍGENES .....	82
2.1 EL VIAJE EN BUSCA DE UN BIEN PRECIADO. ....	83
2.1.1 El viaje de Belano y Lima en busca del “Grial” Cesárea .....	85

2.1.2 La búsqueda de Wieder: rastreando al monstruo .....	90
2.1.3 En busca de un fantasma: los fanáticos de Archiboldi en “La parte de los críticos” ....	93
2.1.4 Una utopía más: la búsqueda hecha por Lola en “La parte de Amalfitano” .....	107
2.2. EL VIAJE EN ASCENSO O LA VERTICALIDAD ENTRE PLANOS .....	114
2.2.1 El ascenso de Carlos Wieder .....	121
2.3. EL VIAJE EN DESCENSO AL INFRAMUNDO .....	133
2.3.1 <i>Amuleto</i> : Auxilio Lacotoure en las orillas del infierno .....	139
2.3.2 La mística del viaje: el descenso sugerido en <i>Jim</i> .....	146
2.3.3 <i>El gaucho insufrible</i> y su descenso a la pampa infraterrenal .....	150
2.3.4 <i>Los detectives salvajes</i> : la búsqueda es también un descenso .....	151
2.3.5 En busca de los espectros: “Muerte de Ulises” .....	156
2.3.6 Monsieur Pain: vivir en el inframundo.....	158
2.3.7 Una catábasis a la zona roja: Amalfitano en <i>Los sinsabores del verdadero policía</i> .....	167
2.4. EL DESPLAZAMIENTO CAÓTICO: EL LABERINTO .....	169
2.4.1 El laberinto vacuo de Edelmira Mendiluce .....	169
2.4.2 El laberinto iniciático de Belano en “El Gusano” .....	171
2.4.3 El laberinto del joven García Madero: iniciado en el real-visceralismo .....	174
2.4.4 Laberintos oníricos en la Ciudad de México: <i>Amuleto</i> .....	177
2.4.5 El laberinto homérico entre el crimen y la literatura: <i>Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce</i> .....	179
2.4.6 Amalfitano no solo desciende, también se pierde en el laberinto. ....	182
2.5 EL LABERINTO INFERNAL: LA ESPIRAL.....	189
2.5.1 La espiral y el abismo en <i>Amuleto</i> .....	189
2.5.2 “El Ojo Silva”: la caída y la búsqueda de redención.....	191
2.5.3 Escatología en “El policía de las ratas” .....	193
2.5.4 El laberinto y la espiral juntos en <i>La pista de hielo</i> .....	197
2.5.5 El vórtice infernal: Santa Teresa .....	201
CONCLUSIONES .....	214
REFERENCIAS .....	227

## INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta tiene como finalidad mostrar que, en la narrativa de Roberto Bolaño, el motivo literario del mito del viaje es una constante en su obra. La narrativa de Bolaño es diversa y muy variada, sus temas son disímiles y sin embargo, mantienen distintas constantes que ya se han ido estudiando y analizando desde hace muchos años. Pero un elemento poco abordado por los críticos y estudiosos de la obra bolañana, es la cuestión del viaje.

El viaje, como un tema literario, tiene gran cantidad de ejemplos y aparece en textos de todo tipo y géneros. Pero específicamente, el viaje en Roberto Bolaño alcanza dimensiones que rebasan simplemente el tema del desplazamiento. En este sentido, el presente texto no intenta desarrollar sólo un análisis de la espacialidad presente en la obra del autor, sino mostrar que la dimensión que alcanza la cuestión del viaje en la obra del escritor, se dirige hasta esferas relacionadas con una cosmovisión. Esta dimensión es la del mito.

Roberto Bolaño nació en Santiago de Chile el 28 de abril de 1953. El viaje y la movilidad son una constante en su vida, pues a lo largo de ella radicó en diferentes lugares y ciudades de Chile, como Quilpué, Cauquenes, Viña del Mar y Los Ángeles, donde estuvo mayormente. Sin embargo, su afición por las letras no es una herencia familiar, pues su padre era camionero y boxeador ocasional, mientras que su madre era profesora y ninguno de los dos tenía algún vínculo con el ambiente literario.

En su adolescencia, exactamente a los 15 años de edad, llegó a vivir junto con su familia a la Ciudad de México, y aquí cursó la secundaria, aunque deja la escuela un año después. De forma muy parecida a como se narra en cuentos como “El Gusano”, y tal como se describe la experiencia de García Madero en *Los detectives salvajes* (sin que ninguno de los dos sea, exactamente, una especie de *alter ego* de su vida), el quehacer de Bolaño en estos momentos se reducía a pasar el tiempo visitando bibliotecas y librerías. Era un ávido lector y se sostenía haciendo diversidad de trabajos, como periodista o vendedor.

El año en que llega a México es precisamente en 1968, el mismo año en que la autonomía universitaria es violentada y ocurre de la Matanza de Tlatelolco tema que evidentemente, recupera en *Amuleto*.

En 1973 volvió a Chile. Busca apoyar al gobierno de Salvador Allende, y para esto realizó un largo viaje por mar y tierra, donde se aprecia de nuevo la constante del latinoamericano errante y viajero. Pero llega poco antes del golpe de Estado de Pinochet, por lo que fue apresado y permaneció ocho días en la cárcel, y es liberado gracias a que dos de los detectives resultaron ser ex compañeros del colegio. No volverá a Chile hasta 25 años más tarde.

En enero de 1974 regresa a México, y decide dedicarse de lleno a la literatura. Conoce a los poetas Mario Santiago y Bruno Montané, chileno también, junto a quienes fundó un movimiento de vanguardia literaria al que bautizaron como Infrarrealismo. Definitivamente, no se puede pretender sólo ver en Belano a un completo *alter ego* de Bolaño<sup>1</sup>, y tampoco a Santiago y a Montané en Lima y Müller, sin embargo, para darse una idea de sus correrías en la ciudad de México, en compañía de sus amigos, se puede acudir a algunas de sus obras, como *Los detectives salvajes*, donde se observa la influencia de su experiencia vital. No obstante, Bolaño logra dejar muy de lado el género biográfico en sus novelas y dota las acciones de un carácter más icónico y místico, como se verá en este trabajo.

Por supuesto que el movimiento no tuvo el éxito deseado, sin embargo, contó con dos revistas: “Rimbaud, vuelve a casa” y “Correspondencia Infra”. En 1975 se publica la antología poética *Poetas infrarrealistas mexicanos*, donde puede ver su obra publicada. Bolaño solía frecuentar a otros poetas chilenos, también exiliados en México, como Hernán Lavín Cerda y Miguel Donoso Pareja, o a poetas exitosos como Efraín Huerta.

---

<sup>1</sup> Si bien Belano ha sido planteado de múltiples maneras como un *alter ego* de Bolaño, no es exactamente una repetición suya. Belano es mucho más que eso, es un personaje complejo, cuyas apariciones en la obra bolaña están dadas incluso más allá de una temporalidad lineal, que permita relacionar sus aventuras con la vida de Bolaño, ya que, como afirma Ríos Baeza, en su artículo “Arturo Belano: viajero en el tiempo”, en el libro *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (2010), siguiendo a Fresán, Belano es mucho más que un *alter ego*, pues con sus habilidades de “viajero en el tiempo”, hace más que simplemente funcionar como un disfraz del escritor para convertirse en personaje.

En 1978 fue a vivir a Barcelona, pues sus padres se han separado, su padre ha formado una nueva familia y su madre vivía ahí desde aproximadamente, mediados de los 70. Primero fue a el Salvador, donde conoció al poeta Roque Dalton, y luego, a Europa. Él se va a cuidar de su madre, que está enferma, pero no fue el único motivo por el que decide salir de México. Lo que lo impulsa a irse es una ruptura amorosa, con Lisa Johnson. En ese momento, Barcelona acababa de salir del periodo franquista, por lo que el ambiente favorecía que de inmediato el autor se sintiera atraído por esta ciudad.

Sin embargo, no se queda a vivir en ella de inmediato. Primero viaja (de nuevo) por diferentes lugares y se sostiene de diversas maneras, por ejemplo, como lavaplatos, camarero, vigilante nocturno, y muchos otros oficios, hasta que comienza a ganar certámenes literarios y vive de eso. Varias de estas experiencias le sirven para sus ficciones literarias. Luego, finalmente, se establece en Gerona, donde conoce a la que sería su esposa, Carolina López. Para este momento, Carolina tenía veinte años y Bolaño 28.

Pese a que comienza su carrera de escritor desde muy joven, el reconocimiento no le llega sino hasta mucho después. En el terreno de la poesía no fue afortunado, pero sí en el de la narrativa. Es hasta 1984 cuando publicó, en colaboración con Antoni García Porta, su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que obtiene el galardón *Ámbito Literario*. Ese mismo año lanzó *La senda de los elefantes*, que fue premiada con el premio Félix Urabayen y que luego se publicó con el título *Monsieur Pain*. Después, con *Los detectives salvajes*, publicada en 1998, obtiene el Premio Herralde, el Premio del Consejo de Chile en 1999 y el Premio Rómulo Gallegos en el mismo año.

Pero es hasta que le diagnostican un grave problema hepático, que decide dejar un valioso legado literario, sobre todo para la protección de su familia, en especial de sus hijos Lautaro y Alexandra. Poco a poco, Bolaño pospone la poesía y se dedica de lleno a la narrativa, pues le redituaba mejor y así podría no solo sostener a su familia, sino dejarles una herencia. Así, y aunque con el paso del tiempo se separa de su mujer, deja en herencia para sus hijos 2666, o mejor dicho, los 5 manuscritos que lo constituyen.

Bolaño murió a los 50 años, el 15 de julio de 2003. Desde entonces su obra ha adquirido un merecido reconocimiento mundial. Su muerte fue un tanto inesperada. Tanto

él como su familia y allegados, sabían que estaba muy enfermo del hígado, sin embargo, su muerte ocurrió en la plenitud de su fama y su carrera.

De la misma forma que el viaje como tema literario es vasto, no solo en la obra del autor chileno, sino en la de gran cantidad de escritores, el mito como recuperación literaria también tiene muchas formas de aparecer. Básicamente, existe la posibilidad de que un autor recupere nombres, argumentos y temáticas muy reconocibles en el mito y la epopeya antiguos. Pero también está una forma más profunda de retomar al mito como parte fundamental, como columna vertebral de una obra. Esta forma de hacer referencia a un mito o a un conjunto de ellos se refiere a la esencia misma de lo que el mito es, su significado, su proyección en la vida humana. En este sentido, es una forma más honda y al mismo tiempo, más cercana de percibir el mito como parte de la vida del ser humano, y que por tal razón, se encuentra presente en el hecho literario.

Así, el mito del viaje es lo que se hace presente en la obra de Roberto Bolaño, pero no solamente como un tema, sino como un motivo literario, pues el desplazamiento mítico viene dado por diferentes formas en las que se agrupa para generar varias tipologías del movimiento. Se trata de un motivo literario porque el mito del viaje comprende una figura temática que aparece con diferentes especificidades, una y otra vez, acompañado de elementos variables, en la obra de Roberto Bolaño. Se propone además, en función de lo anterior, mostrar que estos motivos literarios pueden ser tan recurrentes que conformen leitmotiv en la obra bolañana. Para alcanzar este objetivo, es necesario que primero se localicen los mitemas en la narrativa de Roberto Bolaño. Una vez hecho esto, se deberán identificar los elementos míticos que conforman un motivo literario, a partir de identificar los formantes del motivo literario, en función de los mitemas encontrados. Finalmente, se deberá analizar si la recurrencia de ciertos motivos literarios podría convertir la cuestión del viaje en un leitmotiv en la obra de Bolaño

Como se mencionaba líneas arriba, el desplazamiento en la obra bolañana rebasa las cuestiones relativas al estudio del espacio y se busca mostrar que el viaje es más bien un movimiento trascendental, en el sentido de que rebasa las fronteras del movimiento en el

plano de los seres humanos comunes y corrientes. Es un movimiento mítico, simbólico, al mismo tiempo que para un lector informal pudiera ser simplemente el escenario donde los personajes se mueven. Sin embargo, en función del tipo y objetivo de este traslado es que se acude a vislumbrar el viaje desde una dimensión mítica, y mucho más profunda que simplemente como un movimiento anecdótico dentro de la narrativa del autor. Así, este mito del viaje define a los personajes, les obliga a actuar de determinada manera, los invita a transgredir, a explorar, a perderse, pero también les encierra, les orilla, los pervierte.

El viaje como motivo literario en la obra de Bolaño permite apreciar porqué los personajes se encuentran, de repente, encasillados, o porqué deben moverse más allá de ciertos límites y fronteras. La mitificación de estos movimientos permite apreciar que hay una gran importancia y profundidad en la obra del autor merced a las referencias míticas, que logra enlazar incluso, las acciones y vivencias de sus personajes con la consecución del tiempo. Obras como *Los detectives salvajes*, *Amuleto o 2666* no solamente hablan de una serie de cosas ocurridas a los personajes en espacios marginales, sino que las razones de por qué y cómo los personajes se mueven de determinadas maneras son las que dotan a la obra de profundidad y un simbolismo complejo.

Para generar el marco teórico que dé sustento a la presente investigación, se revisan las propuestas teóricas de autores como Boris Tomachevski, quien inicia una cadena de conceptos que llevarán a definir lo que se conoce como motivo literario. También se tendrá, como otro eje importante en el análisis, la mitocrítica y el mitoanálisis de Gilbert Durand.

Se eligió trabajar con Tomachevski porque este autor presenta las bases del estudio del motivo literario, mientras que sus predecesores y algunos contemporáneos trabajan aún, desde las líneas formalistas de análisis del cuento tradicional, con el motivo folklórico. Si bien ambos comparten elementos en común en cuanto a su funcionamiento dentro de un texto, es necesario recalcar que un texto folklórico y uno literario deben ser tratados con tamices diferentes, puesto que sus funciones e interacciones sociales son distintas. En este sentido, Tomachevski tiene un acierto al determinar las diferencias entre uno y otro y llevar al terreno de los estudios literarios la especificación de lo que debe contener un motivo literario al aparecer en un texto.

Posteriormente a Tomachevski, otros autores retoman sus teorías, como Kolakowsky, para definir por completo qué es un motivo literario y cómo funciona. De esta manera es claro que hablar de un motivo literario implica cierta dosis de repetición e iteración temática en la obra de un autor, corriente o movimiento específicos, por lo cual, considerar al motivo literario dentro de la obra de Bolaño es acertado en tanto este elemento representa los elementos temáticos que, juntos, proporcionan la visión total de la obra, pero que además, pueden pasar de una a otra sin sufrir mayores alteraciones y conservando siempre un objetivo y una tematicidad compartidos, que en este caso, es la cuestión del viaje como un mito.

De la misma forma, se acudió a las teorías de Gilbert Durand acerca de su búsqueda por incorporar las cuestiones literarias y artísticas al análisis del mito subyacente como relato simbólico en la cotidianeidad. Los trabajos de Durand remiten al estructuralismo de Lévi-Strauss, sin embargo, no se quedan únicamente en el terreno de lo antropológico y se esfuerzan por hacer ver lo mítico comprendido como núcleo de lo artístico. Durand analiza los temas, o más específicamente, los motivos redundantes en una obra. En segundo lugar, considera las combinatorias de los elementos que permiten la aparición de determinados motivos y por último, localiza las lecciones del mito y sus correlaciones con otros. Para esto, acude a un elemento fundamental, que es el mitema, nombre dado por Lévi-Strauss a la unidad mínima con contenido mítico dentro de una obra o un texto. Así, se busca aplicar esta metodología al análisis de las obras bolañanas para determinar, desde el mitema, los elementos míticos presentes en la obra del autor, los cuales pueden ser clasificados de acuerdo a su objetivo o a su funcionalidad en cuanto al devenir del personaje, en el caso del mito del viaje.

Sin embargo, a lo largo del análisis fue muy importante no dejar de lado la importancia del contexto de la obra de Roberto Bolaño, es decir, pese a que el análisis formalista y la mitocrítica puedan dar las herramientas para realizar un análisis consistente del tema, no es posible olvidar las razones que llevaron al autor a generar una obra crítica con su momento y espacio. Es decir, gran parte del mérito de la obra bolañana obedece a la aguda observación de su entorno y a diversas circunstancias de su vida que, más allá de lo meramente anecdótico, han dejado marcas que sirven como llamados de atención sobre

problemas muy importantes del ambiente latinoamericano, y también de la condición humana universal.

Ignorar estas huellas dejaría una interpretación vacía y prácticamente inservible del trabajo del escritor y por lo tanto, no aportaría más que un juego de imaginación en lo que debería ser un trabajo de análisis que busque destacar la importancia de la obra de Bolaño frente al tiempo que le tocó vivir. La interpretación meramente formalista o de tintes estructuralistas no alcanza por sí sola para dar cuenta de la riqueza contextual de la narrativa del chileno, por lo que, en gran medida, el análisis mítico se aterriza en el análisis contextual. Es decir, una conclusión importante de este trabajo tendría que ir por fuerza en función de ambos componentes: por una parte, las estructuras míticas que subyacen como parte de un motivo recurrente y al mismo tiempo, la consistencia de esas estructuras y su fuerza en relación con el contexto al que se refieren y representan.

Bajo las teorías anteriormente expuestas, se busca en la obra de Bolaño aquellas donde hay patente un desplazamiento o el resultado de uno. A veces, la obra habla expresamente de cómo los personajes se movilizan, a veces se trata más bien de las consecuencias de haberlo hecho. Incluso, de haberlo imaginado. Se identifican los mitemas presentes en la narración, elementos que están en relación con antiguos relatos míticos, en especial, desde la perspectiva de Karen Armstrong, acerca del origen de las mitologías más recurrentes en la historia de la humanidad. Se analiza la frecuencia con la que aparecen éstos y las maneras en que lo hacen en la narrativa bolañana. Y finalmente, se comentan y analizan en el contexto de la narrativa de Roberto Bolaño.

De esta forma, se eligió un corpus compuesto exclusivamente por obras narrativas, cuento y novela, que son las siguientes:

#### Novelas

- *Los detectives salvajes*
- *2666*
- *La literatura nazi en América*
- *Los sinsabores del verdadero policía*
- *Estrella distante*

- *Amuleto*
- *La pista de hielo*
- *Monsieur Pain*

Cuentos y relatos breves

- *Putas asesinas*: “El Ojo Silva”
- *Llamadas telefónicas*: “El Gusano”
- *El gaucho insufrible*: “Jim”, “El gaucho insufrible”, “El policía de las ratas”
- *La Literatura nazi en América*: “Los Mendiluce”

El énfasis se hará en novelas como *Los detectives salvajes*, *Estrella distante* y *Amuleto*. En las tres obras mencionadas, se puede encontrar el motivo del mito del viaje, en todas las variantes que se estudiarán. El ascenso, el descenso, el inframundo, el laberinto y el recorrido en espiral. Sin embargo, como complementarias de los argumentos presentados, se abordan cuentos y otras novelas.

A continuación, se menciona la forma en que se ha distribuido el contenido de esta investigación en dos partes. La primera está destinada a presentar el estado de la cuestión de la obra bolañana y comentar en qué medida los avances críticos que se han hecho sobre la misma permiten apreciar si existe o no el espacio apropiado en los estudios sobre Bolaño, para proponer un análisis de lo mítico en su trabajo. También se presentan los fundamentos teóricos, las definiciones y autores bajo cuya metodología se propone realizar el análisis de la obra bolañana.

Es decir, esta primera parte se divide en los dos apartados siguientes: en primer lugar, se presentan los antecedentes del estudio del viaje en la obra de Roberto Bolaño a través de lo que la crítica ha demostrado sobre su obra. Se revisan los estudios existentes sobre el análisis del desplazamiento y la movilidad. Pero también se analiza la crítica que estudia la recuperación de mitos en la obra bolañana y los motivos literarios que se han detectado con más frecuencia en la misma. De lo anterior, se extrae la conclusión de que no hay estudios, en el medio, acerca del mito en la obra de Bolaño, contenido como núcleo estructural de su obra, y mucho menos en torno a la cuestión del viaje.

En segundo lugar, se presentan las teorías que han generado diferentes definiciones del motivo literario, el cual funciona en esta investigación como un importante elemento de análisis y comprensión del texto literario bolañano, y los conceptos que se han generado por diferentes autores y corrientes de estudio. De manera similar, se analiza el concepto de mito aquí utilizado y se explica también su relevancia en el mundo literario actual, que en este caso es el mito según lo define Lévi-Strauss, pero sin perder de vista las aportaciones de importantes estudiosos del tema como Campbell y Eliade. Posteriormente, se explica la mitocrítica de Durand como punto de apoyo metodológico en este trabajo, en la medida que proporciona una estrategia clara para el abordaje del mito dentro del texto literario.

En la segunda parte de esta tesis se ofrece el análisis de las obras de Bolaño, en función con una categorización de los mitos del viaje localizados en su obra. Es decir, esta parte se refiere a la aplicación de las teorías ya mencionadas para la comprensión del mito dentro de la obra de Roberto Bolaño. De acuerdo a los mitemas localizados y con ayuda de las precisiones de Armstrong, se han determinado categorías de análisis que dan como resultado un conjunto de motivos literarios asociados a la cuestión del viaje. Se trata de la búsqueda de una utopía, del viaje al inframundo, de la movilidad en ascenso y el viaje como desplazamiento laberíntico, el cual también puede remitir, como una subcategoría, a lo escatológico.

Como se mencionó anteriormente, en este trabajo se analiza el motivo literario del mito del viaje únicamente, aunque a lo largo del mismo se tomó conciencia de la importancia de la espacialidad y su crítica para poder mostrar las maneras en que, a partir del espacio textual, es decir, desde la consecución de las acciones de los personajes, del devenir en los lugares y de la importancia de determinados objetos, es que se manifiesta un espacio mitificado y un movimiento en el mismo tenor.

Más bien, los alcances están únicamente dirigidos a mostrar que el mito es parte fundamental de la literatura, no solamente como una cuestión temática o referencial, sino como elemento sustancial de la estructura de la obra, como explicación, fortaleza y núcleo de las acciones y como espíritu vivo del devenir del ser humano y la muestra de que, sin importar cuánto tiempo pase, las acciones del ser humano pueden dividirse según las preocupaciones que las antiguas mentes han puesto en relato a través de las mitologías. El

mito dentro de la obra de Bolaño no es más que la prueba de que la obra del autor no permanece únicamente como fabulación estética sino que alcanza niveles de análisis y relación con la realidad que remiten a las preocupaciones fundamentales del hombre. Entre estas preocupaciones está la de la movilidad, el desplazamiento, el viaje. Y en torno a éstos, la cosmovisión del mundo.

## **I. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

# 1. ENFRENTAR EL VIAJE: MARCO TEÓRICO

## 1.1 EL MOTIVO LITERARIO

En estas líneas se determina de qué manera se manifiesta el motivo literario del mito del viaje en la obra de Roberto Bolaño. La idea que justifica el contenido y orden de este capítulo es presentar una teoría que brinde soporte y justificación al empleo del concepto “motivo literario” para mostrar la relación existente, a partir de unidades temáticas, entre obras de diversos momentos históricos y una obra caracterizada como novedosa con respecto a sus predecesoras y contemporáneas, como es la narrativa de Roberto Bolaño y al mismo tiempo, mostrar las constantes entre las mismas obras del autor.

### 1.1.1 Razón del comparativismo: de lo singular a lo abstracto.

Los orígenes del comparativismo se basan en la búsqueda universal de las ciencias sociales, que se ha trasvasado a las humanidades, de leyes universales, modelos estructurales y en general, el intento de comprensión nomotética de la realidad (Laurette, 2009, p. 57). Epistemológicamente, la búsqueda de elementos que sean comunes a diversos textos u objetos del mundo obedece a la naturaleza del humano que busca clasificar el mundo para el mejor aprendizaje y conocimiento del mismo. Está en la naturaleza del ser humano aprender de acuerdo a la búsqueda de esquemas, comparaciones, articulaciones y parentescos de lo estudiado con otros elementos:

Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo. El conocimiento es reconocimiento, bien en sentido platónico -que remite al recuerdo de las verdades primigenias-, bien en sentido psicológico. Queremos entender, “situar” el objeto ante nosotros -el texto, el cuadro, la sonata-, otorgándole el contexto inteligible e informativo de la experiencia previa relacionada con el mismo. Intuitivamente, buscamos la analogía y el precedente, los rasgos de una familia (de ahí, “familiar”) que relacionan la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de la innovación radical, de la estructura poética, representativa o musical que nos sorprende por carecer de alguna manera de precedentes, el proceso de respuesta es un complejo

movimiento encaminado a incorporar lo nuevo a lo ya conocido. (Steiner, 1997, p. 121)

Wittgenstein, siendo un pensador tan preocupado por el lenguaje, propone el concepto “semejanza de familia” o “parecidos familiares” para explicar cómo es que el lenguaje pertenece a la sociedad que lo usa y cómo a partir de estos parecidos las personas pueden clasificar el mundo sin necesidad de definiciones absolutas, sin condiciones a priori, pues esta clasificación no consiste en un movimiento del todo consciente:

Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia [...] Pero si alguien quisiera decir: «Así pues, hay algo común a todas estas construcciones —a saber, la disyunción de todas estas propiedades comunes»— yo le respondería: aquí sólo juegas con las palabras [...] No conocemos los límites porque no hay ninguno trazado. Como hemos dicho, podemos —para una finalidad especial— trazar un límite. ¿Hacemos con ello utilizable ahora el concepto? ¡De ningún modo! Excepto para esta finalidad especial. [...] Si alguien trazase un límite nítido yo podría no reconocerlo como el que siempre quise trazar también o el que he trazado mentalmente. Pues yo no quise trazar ninguno en absoluto. Se puede, pues, decir: su concepto no es el mismo que el mío, sino uno emparentado con él. El parentesco es, pues, tan innegable como la diferencia. (Wittgenstein, 2011, §§ 66-71, p. 23-25)

En realidad, entre un objeto relacionado con otro por medio de un término globalizante, puede no haber más semejanza que la que la gente otorga a partir del uso del lenguaje, el cual como “forma de vida”, niega el “esencialismo” es decir, “la tendencia a buscar una propiedad común a todas las entidades subsumidas bajo un término general, que justifique el hecho de que denominemos a todas esas entidades de la misma manera” (Karam Cárdenas, 2007). Sin embargo, tal y como lo menciona Wittgenstein, en el lenguaje existe en la realidad la posibilidad de realizar generalizaciones a partir del uso común y

social del lenguaje sin necesidad de explicaciones ulteriores sobre cada una de dichas asociaciones.

Este valioso parentesco que permite ligar elementos del mundo entre sí a partir del lenguaje, dando pie a clasificaciones que escapan de una lógica absoluta, es la clave para comprender de qué manera es posible emparentar, por ejemplo, dos obras literarias entre sí, por muy lejanas que puedan ser (en tiempo y espacio) a través de un elemento que guarda semejanza en ambas. El ejercicio de la imaginación resulta entonces simbólico y trasciende las barreras u obstáculos del contexto que pudiesen presentarse al intentar hacer esta trasposición. Así, el acto de comparar elementos para encontrar en ellos algo en común no obedece totalmente a la búsqueda de ese componente similar, sino que la semejanza dada entre dichos elementos está más bien en relación con rasgos de regularidad que desempeñan una función simbólica en el imaginario.

Pero ¿cuál debería ser el método para poder establecer esta relación? En su trabajo titulado *Universalidad y comparabilidad*, Laurette revisa algunos conceptos clave del comparativismo, donde explica la tendencia a la generalidad, sobre todo en modelos estructurales, de los cuales se nutre, en gran medida, en concepto de motivo literario, el cual, como se verá en la sección destinada a su conceptualización, consiste precisamente en su repetición y migración, de una obra a otra. Mediante el comparativismo es posible identificar las particularidades de una obra, en relación con otra, como lo que se pretende hacer en este estudio, donde se identifican relatos míticos, provenientes de diversas fuentes, en la obra contemporánea de un autor iberoamericano (2009, p. 64):

Para pasar a un cierto grado de generalización, hay que proceder a una cierta abstracción y superar el nivel empírico. En esta operación, se pasa de enunciados fácticos constatados empíricamente a enunciados sintéticos deducidos y la generalización puede ser entendida también como inducción. [...] Estos procesos de abstracción y la utilización de términos absolutos generales no se realizan más que a condición de un distanciamiento precavido y celoso con respecto a la referencia empírica y espacio-temporal, respecto de la situación pragmática y, por último, respecto a la naturaleza social del lenguaje.

Esto significa que mediante un procedimiento lógico inductivo es que se pasa de lo particular a lo general al momento de encontrar elementos similares entre dos objetos de estudio. Así es como, desde la base del lenguaje, podemos comprender por qué somos capaces de ver elementos similares o repetidos en dos obras literarias, o incluso al interior de una sola. De hecho, el trabajo del comparativismo radica en no abandonar la singularidad y especificidad del texto en relación con sus particularidades históricas, sociales y culturales, como es el caso de la obra bolañana, pero atendiendo al mismo tiempo a una mediación del sentido del mismo en términos universales, y por esto es que se aborda el mito del viaje visto como una unidad temática nuclear.

### **1.1.2 Hacia una definición del motivo literario.**

Hay que recordar que la literatura es algo vivo que cambia, que evoluciona al contacto con su entorno y con “otras especies”, conservando algunos caracteres en su relación con otras obras. Estos elementos que se conservan de una obra a otra, tanto dentro del corpus de un mismo autor como en su contacto con literaturas de otras épocas y latitudes pueden apreciarse a través del motivo literario.

Para Meletinski (2001), la observación de los motivos<sup>2</sup> dentro de una obra literaria se trató, en un inicio, de la búsqueda de la comprensión del mito que se manifestaba a través de los relatos orales recogidos por los estudiosos. Incluso, en algún momento de la formulación de la teoría de los arquetipos, Jung<sup>3</sup> llegó a considerarlos como: “semejantes a lo que en mitología se suelen denominar ‘motivos’<sup>4</sup> y, en la terminología de la escuela sociológica francesa, ‘representaciones colectivas’ y ‘categorías de la imaginación’, o

---

<sup>2</sup> La palabra motivo debe su origen al campo musical. Es un elemento breve y característico que se deriva del tema y que suele repetirse varias veces al interior de una pieza o una sección de la misma. Segre afirma que concepto ya puede verse en el siglo XVII en un texto italiano con la acepción mencionada: “frase musical que se reproduce con modificaciones en un fragmento y le da su carácter (Wartburg, 1967, p. 162, cit. por Segre, 1985, p. 347)”. En lo literario, Goethe es quien introduce el término, y sus críticos apelaron precisamente al uso de un concepto literario para referirse a un elemento temático en la poesía (Kalinowska, 1972). Posteriormente a finales del siglo XIX, uno de los primeros rastros de una definición del motivo dentro del campo de los estudios del texto folklórico obedece inicialmente a un intento de clasificar el material calificado como narrativa tradicional en el que se interesaron los formalistas rusos a finales del siglo XIX y de aprehender su profunda significación cultural.

<sup>3</sup> Si bien en Jung existe un ligero atisbo al motivo como elemento primordial y clasificatorio de partes de la narración, su idea del arquetipo en relación con este concepto no es del todo clara y su visión del mito resultaría en cierta medida reduccionista, cuanto más, si la relaciona con la idea del motivo, además de que motivo y arquetipo son en realidad dos conceptos completamente distintos.

<sup>4</sup> “Motifs” en inglés.

también, en palabras de Adolf Bastian ‘pensamientos primordiales’”. (Meletinski, 2001, p. 57)

Veselovski, se adentró, en primer lugar, al análisis del mito por el lado de la etnología (Meletinski, 2001; Shklovsky, 2009) y de las formas externas de los géneros literarios. En este sentido, afirma Shklovsky, Veselovski puede considerarse entonces como un defensor de la teoría de las pervivencias, porque siempre se mantuvo alerta y a la caza de cualquier mito, ritual o costumbre de la etapa animista que permaneciera viva en el hecho literario.

Lo que Veselovski estudiaba tenía una postura completamente evolucionista, entendiendo el término como la historia de los cambios, crecimientos y modificaciones que las obras sufren a lo largo del tiempo, y así, la literatura va cambiando merced al impacto que sobre ella tienen lo social y lo ideológico (Wellek, 1968). En este sentido es que, cuando compara literaturas, lo hace para observar la migración de temas y motivos (lo que él llama motivos). Si bien se le ha criticado el excesivo valor que dio a las cuestiones científicas (etnológicas) y no a las estéticas, su aportación ha servido para comenzar a diferenciar entre cada una de las partes que componen una terminología de análisis en el comparativismo.

Desde su mirada etnográfica y antropológica basada en el cuento popular ruso, Veselovski expone lo que para él debería ser considerado un motivo. Shklovsky recoge, en su obra *Theory of prose (1925)*, lo dicho por Veselovski en su obra *La poética histórica* (c.1906), donde expone:

By *motif* I mean the simplest narrative *unit*, corresponding imagistically to the diverse needs of a primitive mind and to the needs of ordinary perception. As a result of the similarity or, rather, unity of *material and psychological* conditions existing at the early stages of human development, such motifs could have arisen independently of each other and nonetheless could still have exhibited similar features at one and the same time. As examples, we may cite the following: 1) The so-called *légendes des origines*, the sun/eye simile, the sun (brother or husband)/moon (sister or wife) comparison, sunrise and sunset myths, myths about

spots on the moon, eclipses, etc. 2) Everyday situations: abduction of a young woman (the folk wedding episode), abduction of “Rostan” (in fairy tales), etc. (cit. por Shklovsky, 2009, p. 16)

En esta definición inicial, destaca, en primer lugar, la idea de que el motivo es la unidad mínima de contenido narrativo. Sobre todo, llama la atención que en esta definición, el motivo se desprende de la vida cotidiana del hombre, y a través de él se lograrían comprender las semejanzas entre las diversas condiciones de vida que han sido captadas mediante la observación de la misma. Además, para este autor, el motivo puede referirse tanto a las relaciones míticas de los elementos con la interpretación que el humano les da, como a situaciones de vida representadas y simbolizadas en los cuentos. Lo importante de todo esto para analizar la obra de Roberto Bolaño, es que, si bien no se trabaja con una cuestión etnológica, sí se utiliza el motivo para apreciar un conjunto de tramas narrativas estructuradas como si de contar un mito se tratase, en donde se recupera una dimensión de lo sagrado al hablar de, por ejemplo, una serie de viajes iniciáticos.

Tomachevski aclara, en el capítulo titulado “Fábula y trama”, de su libro *Teoría de la Literatura* (1925), que la *fábula* consiste en la relación causal-temporal de hechos dentro de una obra, el paso de una situación a otra es lo que la determina (para distinguir así obras con *fábula*, como los cuentos, como obras sin *fábula*, como la poesía o la didáctica), y la *trama* es la distribución de dichos acontecimientos en la obra. El autor agrega que, para poder comprender la *trama*, no basta con esta distribución de hechos sino que es necesario que esto se haga con un orden específico y para esto, es necesaria la descomposición del texto en unidades narrativas más pequeñas. Estas unidades son el tema principal de la obra, que se descompone a su vez en otras unidades temáticas. Es decir, la obra tiene un tema, pero cada parte de la obra tiene uno también, que se relaciona de alguna forma con el principal. Y esta división continúa hasta llegar a las partes no “descomponibles:” el motivo:

Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la Fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presenta en la obra. (1982, p. 184)

Sin embargo, Tomachevski advierte que puede haber dos formas de comprender el motivo literario. Una, es la acepción que ha proporcionado con respecto a la fábula y la trama. La otra, es competencia de los terrenos de la literatura comparada, o “poética histórica”, como él la llama, donde se realiza “el estudio comparativo de las tramas ‘errantes’” (1982, p. 185). Entonces, presenta su definición del término, haciendo referencia a ambas líneas conceptuales:

Se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras (Por ejemplo, ‘el rapto de la novia’, los ‘animales colaboradores’, es decir, los animales que ayudan al protagonista a resolver sus propios trabajos, etc.). Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. En la poética comparada, no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos motivos se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos ‘indivisibles’, en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra. (Tomachevski, 1982, p. 186)

Esta definición dada por Tomachevski es un punto crucial para el desarrollo del estudio del motivo literario, puesto que permite observar su carácter como elemento que se repite continuamente en distintos textos. Tomachevski aclara que ambas definiciones, la de la poética comparada y la histórica, como él las llama, no son sustancialmente distintas, y esto es dado a ver en el sentido de que, en los estudios de la poética histórica, el motivo es una unidad mínima de constante aparición que pasa completo de una narrativa a otra, y en los comparativistas, es un elemento que se repite, conservando su unidad al hacerlo, pero sin importar que pueda subdividirse. Ambas acepciones generan la noción de que se trata de unidades elementales del texto que aparecerán de manera constante en los textos literarios, aunque no de la misma manera ni bajo las mismas condiciones en uno folklórico y en uno literario<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para Kalinowska (1972), esta distinción entre el motivo folklórico y el literario es fundamental, pues especifica la importancia de distinguirlos a partir de que el motivo folklórico, “al que le interesa el estudio de los cuentos populares, baladas, mitos, fábulas, romances, enxiemplos, fabliaux, leyendas, chistes, etc.”

Sin embargo, Tomachevski hace categorizaciones con respecto al motivo que pudieran resultar peligrosamente confusas entre el motivo y otros términos, y que dan pie a que otros autores participen de la discusión para definir el motivo. Tomachevski distingue entre motivos *ligados*, que son elementos del cuento que no se pueden omitir y que son los que importan a la *fábula*. Y los que sí se pueden omitir de la misma sin que ésta resulte afectada en su cohesión, que son los *libres* aunque a veces son éstos los que determinan la estructura de la obra, desempeñando así una función dominante. Helena Beristáin<sup>6</sup> (1997) aclara que estos elementos denominados motivos por Tomachevski corresponden aproximadamente a la idea de funciones según Barthes. Para Roland Barthes, los motivos denominados ligados o asociados corresponden a las *unidades distribucionales* y los libres son las *unidades integradoras*<sup>7</sup>.

Sin embargo, es Bremond quien distingue entre la función y el motivo:

...el motivo determina concretamente tal o cual elemento de la proposición narrativa, mientras que la función realiza un grado de abstracción absoluto en lo que concierne al agente, el paciente, la meta, los medios y las circunstancias, y un grado de abstracción simplemente relativa en lo que concierne a la acción. (cit. por Beristáin, 1997, p. 351)

Elisabeth Frenzel, en su obra *Stoff, Motiv und Symbolforschung* (publicada en 1963), agrega otro elemento más a considerar en la conceptualización del motivo, que es su

---

(Kalinowska, 1972, p. 46) es más complejo, pero una vez establecida esta complejidad tiene que aparecer siempre completo e indisoluble, es decir, sus partes, aunque disociables, tienen que aparecer siempre juntas cada vez que el motivo se reproduce en otro relato, de lo contrario, ese motivo en concreto deja de existir. Por el contrario, en el motivo literario en el “análisis comparado”, habrá una cantidad estable de elementos idénticos característicos con sentido completo, que son los que se repiten invariables de un texto a otro. Pero también hay otras partículas que acompañan a las primeras y que pueden cambiar sin afectar la existencia del motivo cuando aparecen en otra narración.

<sup>6</sup> En su *Diccionario de Retórica y Poética*

<sup>7</sup> En su *Introducción al análisis estructural del relato*, Barthes (1998, p. 12) cita a Tomachevski, a quien mención se realiza a pie de página, y dice: “Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de ‘funciones’ que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos se constituyen como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel”.

contención dentro de la fábula y la necesidad de contar con varios motivos para integrar la totalidad de la misma; Frenzel menciona:

La palabra *motive* designa una pequeña unidad temática, que no llega a comprender la totalidad de un *plot* o de una fábula, pero que representa ya un elemento de contenido y de situación. En poesías de contenido no muy complejo, puede ser representado en forma condensada por el motivo nuclear, pero habitualmente el contenido está formado, en los géneros literarios pragmáticos, por más de un motivo. (cit. por Segre, 1985, p. 349)

Para Frenzel, si bien los temas constituyen la materia prima para que el escritor realice su obra, el motivo es la situación fundamental recuperada y plasmada por el escritor, siendo entonces estos motivos los componentes fundamentales de una trama, susceptibles de desarrollo. Tal y como se decía en el principio de este apartado sobre el fundamento de los universales y los invariantes, el motivo proviene de la búsqueda de una universalidad que se concreta en elementos comunes e invariables que aparecen en la cultura con frecuencia: “Los motivos son de propiedad colectiva y la trama es el uso individual de ellos” (Anderson Imbert, 2007, p. 134).

Así, Kalinowska ofrece en su libro *El concepto de motivo en literatura* (1972) una definición que agrupa los elementos más representativos del motivo literario, el cual:

“1) es un componente estructural del texto de toda obra literaria”; se trata de un elemento mínimo del texto, sin embargo, ya tiene significado por sí mismo. En este sentido, es autónomo, es decir, es una unidad completa que funciona como idea conductora pero al mismo tiempo proporciona el fundamento estructural límite para la obra donde aparece.

“2) su componente ideal es un esquema conceptual típico”, el cual, merced a esto, puede aparecer repetido en obras variadas y diversas a partir de la abstracción del motivo, alcanzada a partir de la generalización del mismo, es decir, a partir de encontrar el elemento repetido en varias obras, sin importar sus elementos cambiantes, se le puede abstraer hasta formularlo de manera que su aparición y repetición continua sea indudable. Como ejemplo dado por Kalinowska, está el motivo de la mujer heroica, que aparece en Judith y Juana de

Arco, en el cual se concentra el devenir de los personajes en esta fórmula (sin que sea el único motivo que aparece en cada obra).

“3) tiene una naturaleza esencialmente dinámica”, es decir que, si bien no debe ser confundido con la motivación, desde su etimología se comprende la función del motivo como lo que “mueve” al relato, lo que propulsa la acción, el motor que pone la tensión y el estímulo de creación. Es también la fuerza y la energía que impulsa los elementos componentes de la obra para realizar la acción dada por dicho motivo. En su naturaleza dinámica reside el germen de la dialéctica que pudiera darse en la obra y que es la razón misma de ésta.

“4) Un motivo concreto se halla constituido por la fusión íntima, en un todo indisociable, de su esquema conceptual (elemento designado) y de su forma verbal (elemento designante)”; se trata más bien de un concepto acompañado de una acción que lo hace manifestarse en la obra como una de las ideas-base de la construcción del relato.

5) gracias a su componente formal, se convierte en el factor capital de la estilización estética de los materiales y de la idea conductora en una estructura artística. El motivo no es solamente un “elemento decorativo”, como una floritura en el texto, se trata más bien del elemento clave de la creación artística que permite al emisor formular un texto con cierta intención que es la que el receptor aprecia.

En la definición anterior de Kalinowska ya está comprendida la intención estética del motivo, su dinamismo, su capacidad de aparecer en diferentes obras, su significación completa y su función esencial de soporte temático para una obra. Segre, en coincidencia con lo anterior, resume por su parte el carácter del motivo según los tres siguientes criterios: “1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente” (Segre, 1985, pp. 348-349). Estos son los elementos que constituyen al motivo y lo definen con más claridad frente a las anteriores definiciones y conceptos de otros autores que no habían podido diferenciar el motivo como elemento de análisis de lo folklórico y el motivo que pertenece propiamente a la esfera de lo literario sin importar de qué “tipo de literaturas” se esté hablando.

En efecto, Greimas sigue en esta misma idea y define el motivo literario de la siguiente manera:

El motivo aparece como una unidad de tipo figurativo que posee, pues, un sentido independiente de su significación funcional con relación al conjunto del relato en el que se sitúa [...] de ahí la posibilidad de estudiarlos por sí mismos, considerándolos como un nivel estructural autónomo y paralelo a las articulaciones narrativas. [...] Los folkloristas no han dejado de observar el carácter migratorio de los motivos, tanto de una literatura étnica a otra o de uno de sus relatos a otro, como también, a veces, dentro de un mismo cuento (Greimas y Coutés, 1990, p. 269).

De lo anterior puede entenderse que el motivo no solo puede ser estudiado independientemente del resto de la obra donde aparece, sino que además, puede volver a aparecer, de un relato a otro, o incluso, en el interior de una misma obra.

Posteriormente, Pimentel comenta a Greimas, de quien extrae la idea acerca de que el motivo literario puede moverse de un relato a otro, insertándolos en una red vasta de relaciones entre textos:

Los motivos se definen como unidades mínimas, pero autónomas y migratorias, de esa secuencia, “segmentos de la trama”, o “unidades figurativas transfrásticas, constituidas en bloques fijos: especies de invariantes susceptibles de emigrar a los diferentes relatos pertenecientes a un universo cultural dado, o incluso más allá de los límites de una esfera cultural, persistiendo a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que los entornos narrativos les puedan conferir. (Pimentel, 1990, p. 99)

La migración de la que Pimentel habla, característica de los motivos (aunque también de los temas) como elementos mínimos dentro de una obra es una de sus características más valiosas, porque permite apreciar el carácter teórico de este concepto, y su aplicabilidad al estudio de obras narrativas de diferentes tipos y circunstancias, dando pie a la idea concreta del motivo literario. Sin embargo, Pimentel agrega que un motivo, a diferencia del tema, no necesariamente tiene que ser narrativo. Es decir, en Bolaño se

apreciará la narratividad del tema “viaje”. Sin embargo, el “mito del viaje”, es una cuestión más bien descriptiva, y así, se manifiesta como motivo. El tema se manifiesta a partir de las acciones de los personajes y a la vez, ellos se configuran gracias a los papeles y roles temáticos y actanciales que les son atribuidos.

Por otro lado, el motivo abarca una unidad temática menor, se trata de un constituyente que no llega a abarcar una trama completa. De esta forma, veremos que en Bolaño el mito del viaje no es un tema constituyente de su obra, y probablemente por eso ha sido pasado por alto por los autores que revisaremos en el Estado del Arte.

Sin embargo, que el motivo sea solo un elemento de entre muchos que puede haber en la obra, no le resta importancia al mismo, ya que:

Es importante subrayar la dependencia del tema con respecto a los motivos, ya que la unidad misma del tema yace en un mínimo común denominador de todas sus actualizaciones textuales. A su vez, el mínimo común denominador del tema está determinado por la combinación de aquellos motivos que son absolutamente esenciales para mantener su identidad —de ahí la mayor libertad y autonomía de los motivos. (Pimentel, 1990, p. 100)

Esto significa que el hecho de que el motivo del mito del viaje no sea un tema primordial en la obra bolañana, no implica que no sea uno de los elementos que configura a esta narrativa de manera crucial. Al contrario, se verá en la parte del análisis de las obras de Roberto Bolaño, que la dimensión mística que aporta el motivo del mito del viaje es un componente fundamental para la obra, puesto que le confiere un carácter distinto a si el viaje solamente se tratara como un elemento más, sin relativa importancia.

La aclaración que hace Pimentel, a partir de la citación de Greimas, al respecto de la posibilidad de que el motivo se movilice a textos pertenecientes incluso más allá de las fronteras culturales y su pervivencia pese a las posibles modificaciones contextuales y significaciones dadas por el ambiente al que pertenezcan dichas obras es lo que permite pensar el motivo como un elemento que puede aparecer en obras de diferente época y lugar, sin importar qué tan lejanas puedan parecer. En la obra de Bolaño se verá que la cuestión

del viaje no solamente es una constante en sus obras, sino que estos viajes guardan relación entre sí, de una obra bolañana a otra (dentro del mismo “universo Bolaño”), y con obras de otras épocas y lugares (fuera de la esfera cultural del autor).

### **1.1.3 La formación del motivo literario y su recuperación para el análisis literario.**

Lo siguiente se refiere a la metodología seguida por los diversos autores citados para determinar la aparición del motivo en una obra, la composición y tipos del mismo y la manera en que se puede aplicar para realizar un análisis. Esta metodología hereda la concepción inductiva del pensamiento epistemológico que favorece la comparación e interrelación de diferentes componentes culturales que constituyen el germen de la llamada poética comparada. Se parte de buscar ejemplos concretos que puedan convertirse en normas de funcionamiento del concepto a tratar.

#### ***1.1.3.1 Identificación del motivo.***

Bremond ya había proporcionado un modelo para identificar la aparición de motivos al interior de una obra. De acuerdo con Beristáin (1997, p. 351), el método provisto por Bremond es aplicar una serie de cuestionamientos para identificar los motivos:

1) ¿en qué ocasión? 2) ¿quién? 3) ¿emprende hacer qué? 4) ¿a quién? 5) ¿por qué medio? 6) ¿con qué resultado? (éxito o fracaso). 7) ¿con qué consecuencias ulteriores para quién?, y agrega este ejemplo de Barba-azul: 1) Amenazada de muerte por su esposo y deseando llamar en su auxilio a sus padres; 2) la mujer de Barza-azul; 3) y 4) se propone enviarles una carta; 5) haciéndola llevar por un perrito; 6) los parientes reciben la carta; 7) llegan justo a tiempo de salvar a la joven.

Beristáin agrega inmediatamente: “Visto así el motivo, y siempre que esté gobernado por lo cotidiano (como comida, trabajo, amor, etc.) puede ser considerado como un programa narrativo inmutable” (1997, p. 351) aplicable seguramente al texto folklórico pero no totalmente al literario. Es decir, en el caso que el texto ofrezca una estructura determinada por los modos de vida comunes a los seres humanos es posible aplicar este esquema, pero seguramente habrá textos que provengan de estilos, corrientes y momentos

que no puedan caber totalmente en este modelo.

Así, el método propuesto por Bremond no podría ser aplicado a una cantidad de textos suficientes para poder ser considerado norma, además de que el modelo estructural que ofrece no logra abarcar la gran variedad que existe de textos. No obstante el valor del método dado por Bremond ilustra en qué medida el motivo puede ser hallado siguiendo una serie de cuestionamientos particulares, se puede intentar localizar algunos motivos que puedan repetirse en diversas obras, y finalmente, generar un modelo general. El valor de las aportaciones de Bremond para el presente trabajo consiste en ofrecer un punto de partida desde el cual poder comenzar a hacer la lectura de las obras de Bolaño desde los momentos fundamentales de la anécdota.

El valor de las aportaciones de los autores hasta ahora revisados en torno al motivo literario puede verse en la aplicación de las mismas al estudio de obras complejas o de conjuntos de textos de carácter folklórico, como son los *Index* de motivos. Al respecto, la formulación de estos *Index* es la prueba de que como elemento clasificatorio, el motivo permite el abordaje de muy diversas tradiciones y textos. Si bien estos *Index* están pensados para analizar tipos particulares de literatura, sobre todo la que está muy en relación con el folklore (Literatura de Norteamérica, Las Mil y una noches, Literatura hindú, etc.) la mayor parte de los *index* comparten entre sí una gran cantidad de elementos, órdenes y modos de organización que bien se pueden recuperar en cierta medida para el análisis del texto literario.

La dinámica para poder condensar estos *Index* permite observar la conceptualización del motivo, puesta en escena para condensar, con determinada metodología, una serie de motivos agrupados según ciertas normas, y además, en la metodología para clasificar los motivos en estos estudios se pueden apreciar los criterios dados por Segre para su definición. Es decir, al identificar “cómo hacen” los *Index* de motivos para identificarlos y clasificarlos, es que se obtendrá un método para iniciar su aplicación en el análisis literario, y con ayuda de lo dado por Segre, se tendrá una idea de cómo encontrar y diferenciar el motivo para su uso.

Es evidente que los *Index* hacen su trabajo más bien deductivamente, es decir,

cualquiera que se aproxime a ellos, toma el elemento a analizar, el cual se ofrece como norma general y luego lo aplica a un texto concreto, sin embargo, como tales, los *Index* han sido conformados de elementos particulares que van hacia lo general, pues a partir del estudio detallado de ejemplos concretos de obras representativas de la cultura, es que los creadores de estos trabajos han propuesto la existencia de determinado número de motivos, y esta revisión se ha hecho posteriormente a numerosas cantidades de ejemplos para confirmar lo que se dará como norma:

Motif indexing is the process of breaking down a story into its smallest individual components (motifs) and arranging these pieces into an organized structure. The resulting index enables scholars to compare folktales across cultures by similar motifs, and serves as a story-finding aid and selective bibliography of folktales in single editions and collections. The motif index proper is often accompanied by several other indices that facilitate access to it, such as a subject index or a tale title index. While the entire reference work may be called a “motif index,” the book is actually a collection of indices that provide access to the primary component: the motif index proper. (Longchar, 2011, p. 103)

Este método ha sido dado por los especialistas como S. Thompson y El-Shamy (2006) y muchos otros para condensar una serie de libros que ofrecen una minuciosa mirada a las partes mínimas de un corpus de obras. Pese a las críticas que Thompson tuvo con respecto a su monumental *Motif-Index* acerca de la arbitrariedad de las selecciones de fragmentos y elementos que componen su trabajo o de la acomodación del mismo, el mérito de su obra es que ha desglosado las posibles ideas esenciales que constituyen los motivos desde los objetos, figuras y acciones (Ben-Amos, 1995). Su metodología se basa en los siguientes aspectos, que constituyen a su vez, elementos definatorios del motivo, dados por Segre (1985):

1) El tipo de motivo, su relación con un tema general y su significado:

In defining the concept motif, various aspects of function and content need to be considered which are all relevant to the cataloguing of motifs. First, we must determine the meaning of motifs. This comprises characters, actions, objects,

localities, and dispositions. These aspects of content are functionally related and can be given different emphasis in a particular motif. (Würzbach, 1997, p. 252)

Al identificar la temática de la obra estudiada, entonces se pueden comenzar a observar las partes que la integran y así, hasta llegar a la mínima parte, la del motivo, que funciona como el pequeño motor interno que, en compañía de otros motivos, estructura la obra desde su corazón. En el caso de Roberto Bolaño y su obra narrativa, se ha encontrado la importancia del desplazamiento para estructurar las acciones del relato. Pero no solamente se trata de la movilidad de los personajes, sino de que la movilidad se lleva a cabo desde una cosmovisión mítica.

2) La recurrencia del motivo, es decir, la cantidad de veces que puede aparecer en un corpus de textos.

Apart from features of content, there are also functional aspects of the motif which must be taken into account when making theoretical decisions prior to compiling an index. The versatility and repeated occurrence of the motif, i.e., its paradigmatic recurrence in a sizeable number of texts, and its individual syntagmatic integration into a particular context comprise the range of functions of a motif. (Würzbach, 1997, p. 253)

Y no solamente en un grupo de textos: “el mismo motivo puede figurar varias veces en la construcción de la trama” (Tomachevski, 1982, p. 190). Esto es fundamental para mostrar que el motivo del viaje está presente como elemento de enlace entre varios textos de Bolaño. La identificación de estas repeticiones se vuelve entonces tarea fundamental al momento de iniciar con la distinción de los motivos que componen las obras literarias a analizar.

3) La clasificación del motivo según su aparición en el curso de los acontecimientos de una obra, en relación con el espacio, el tiempo y el devenir de los personajes, que es, además, lo que lo distingue del tema general de la obra:

On the other hand, such a classification of motif content brings into focus the inherent categorization of the motif according to person, space, and time (in the

course of events). These criteria serve to distinguish the motif from a general theme, which owing to its highly abstract nature has no deictic structure. (Würzbach, 1997, p. 252)

Es decir, realizar una clasificación de los tipos de viajes y la perspectiva mítica desde la que se presentan al interior de las obras de Roberto Bolaño depende en gran medida de su relación con aspectos temporales y espaciales.

Como se puede observar, Segre menciona en primer lugar, como criterio de la definición del motivo, su carácter de unidad mínima del texto. En los *Index* por lo general, la individualidad temática abarcada por el motivo es uno de los criterios de consideración. En segundo lugar, tanto Segre como Würzbach consideran importante la recurrencia del motivo y por último, su relación con diferentes aspectos de la fábula y su función como elemento de origen de estas partes de la misma. De esta forma, el motivo hasta ahora conceptualizado, se puede identificar a partir de su tematicidad y función dentro del texto, la cantidad de recurrencias del mismo en diversas obras y su relación con otros elementos tales como el tiempo, espacio, acciones, personajes.

Al recapitular hasta ahora, se puede observar entonces que el motivo:

- Se identifica porque se enlaza con el tema y a partir de éste es que genera una acción o un carácter representativo del mismo.
- Se manifiesta repetidamente, tanto al exterior, como en ocasiones al interior del texto.
- Se define por su lugar de aparición en la obra, por el tipo de motor de acción que representa dentro de ella, por su significación en relación con la trama y por su importancia como guía elemental de la acción del texto.

Si bien se ha definido en gran medida al motivo folklórico en función de los *index* que lo contienen, muchas de estas especificaciones se traducen a lo literario, en la medida en que se exceptúa la necesidad del motivo folklórico de aparecer siempre con todos sus elementos, inamovibles, tales como los formantes, ubicación dentro de la trama, etc. De esta manera es como se encuentra en la obra el motivo literario y se le identifica, diferenciándolo de otros elementos temáticos.

### 1.1.3.2 La clasificación de los motivos

Como se vio líneas arriba, Segre y Würzbach, al distinguir los elementos fundamentales que definen al motivo literario, acuden a mencionar las distinciones que de éste se pueden hacer dependiendo de varios factores.

Tomachevski también distinguía los motivos por su orden de aparición y por su contenido de acción. Menciona:

- Los motivos *introdutorios*, los cuales requieren integrarse a otros, y como ejemplo, se da el de los encargos, donde el héroe debe cumplir con ciertas condiciones para alcanzar el ser u objeto deseado. Este motivo sirve como introducción a las aventuras del héroe.
- Los motivos *dinámicos*, que son los que modifican las situaciones (provocando un cambio en la dirección del relato), y los motivos *estáticos*, que no lo hacen (generalmente, los que hacen alusión a objetos, descripciones de la naturaleza, personajes, etc.). Los primeros son el motor de la acción en el relato (de la fábula), los segundos son destacables más bien en la trama.

Una precisión más es necesaria al respecto de la iteración o repetición del motivo en la obra de un autor. Wagner introduce el término *leitmotiv*, y de acuerdo con Ducrot y Todorov: “cuando el motivo se reitera a lo largo de una obra y asume en ella un papel preciso se hablará, por analogía con la música, de *leitmotiv*” (1996, p. 257). Cabe resaltar que está por averiguarse si, el motivo del mito del viaje es entonces un *leitmotiv* en la obra de Bolaño.

### 1.1.3.3 El motivo y las formantes

Al respecto de lo anterior, y para resaltar la diferencia entre el motivo literario y el folklórico, Kalinowska resalta la metáfora del átomo, que se puede ampliar un poco para explicar mejor la diferencia entre ambos. Un motivo folklórico es el átomo como tal, indivisible, inamovible de su sitio, unidad mínima, germen unitario del ser de la obra. Uno literario comprende que dentro del átomo como tal existen pequeños elementos susceptibles de provocar una fisión (división), y por si fuera poco, tiene otros que orbitan a su alrededor,

los cuales no siempre tendrían que estar ahí para que el motivo apareciera en una u otra obra. Kalinowska lo menciona a propósito de explicar los formantes, que son esas piezas pequeñas que acompañan al “átomo-motivo” y que:

se transforma en el centro sintético que atrae a su órbita otras partículas más pequeñas, las “formantes”, demasiado rudimentarias y, en la intención local del poeta, demasiado pobres en sentidos caracterizantes como para ser autónomos, para tener una expresión suficientemente desarrollada, autónoma. Al aglomerarse en un todo, las “formantes” se subordinan a él [al motivo], se convierten en sus componentes que le aseguran una expresión característica, suficientemente desarrollada y diferenciada, completa y autónoma. (Kalinowska, 1972, p. 88)

Las formantes serían la idea nuclear, el “espíritu” de la obra, rudimentario y elemental como para ser por sí mismo un germen narrativo, pero que se ofrece para llegar a serlo en el motivo, “como estructura que supone la organización de la materia narrativa en una textura fundamentalmente episódica” (Baquero, 2008, p. 209). Son también lo que conceptualiza el estado anímico que se desea lograr alrededor del motivo, y que se encuentra sugerida o implícita en la acción dada por el motivo en el texto. Por ejemplo, en el motivo del viaje, éste será modificado parcialmente debido a las formantes, que generan cierto estado anímico en torno a la narración del mismo y que depende “del estado anímico del autor, por su renovación intelectual y moral, por la diferencia del momento y la dirección social de la obra, etc.” (Kalinowska, 1972, p. 105). Estas formantes son lo que permite validar estéticamente el motivo literario.

Por todo lo anterior, el motivo literario, a diferencia del folklórico, es más funcional porque en una misma obra puede tener ejecuciones diferentes (puede aparecer en diferentes sitios de la obra literaria con intenciones distintas y aun así, seguir siendo el mismo motivo), y así aparecer en distintas situaciones: ser motivo, formante de uno más complejo, elemento fundamental, constituyente o elemento facultativo (cuya desaparición empobrece al motivo, pero éste no desaparece); y además estas funciones las puede cumplir en variados tipos y géneros literarios. En esto reside el valor del motivo literario como elemento de análisis de la obra literaria: en recuperar la medida en la que los temas centrales de la obra se originan a partir de él y permitir apreciar la interrelación con otras,

sin que necesariamente el motivo tenga que aparecer exactamente igual en todas.

Por supuesto que el análisis de los motivos no da por sí el tema general de la obra, ni la unión de varios motivos equivale a la trama total. Es una mala interpretación de los motivos el pensar que al acumularlos se puede obtener el tema como la suma acumulada de dichos motivos, como si de una operación aritmética se tratase (Anderson Imbert). Sin embargo, el estudio de los motivos sí permite apreciar la correlación de elementos fundamentales en la temática del texto.

## **1.2 EL MITO**

En el siguiente apartado se hará una revisión del concepto de mito al que se hará referencia al mencionarlo como una constante, un motivo literario, dentro de la obra de Roberto Bolaño. A partir de considerar el valor del mito, incluso desde las primeras reflexiones en torno a él, se revisan como breves antecedentes las aportaciones de varios estudiosos para luego generar una definición que se oriente a los aspectos trascendentales del mito, tal y como se le observa dentro de la obra de Bolaño y no solamente desde una cuestión meramente formal. Luego se explicará la manera en que se ha elegido una metodología con la cual se pueda detallar la aparición del mito del viaje en las obras de Roberto Bolaño.

### **1.2.1 Supervivencia del Mito**

El origen de los mitos se produce en una época en la que la imaginación y el pensamiento todavía se bastaban a sí mismos para expresar el mundo conceptualmente. Sin embargo, el mito perdura, con o sin su forma proveniente de las mitologías, en diferentes ámbitos de la experiencia y el pensamiento, porque “la organización mítica del mundo (es decir, las reglas que aseguran la comprensión de las realidades empíricas como dotadas de sentido) está siempre presente en la cultura”. (Kolakowski, 2006, p. 15)

En una entrevista entre Bill Moyers y Joseph Campbell (1991), éste explica la importancia enorme que los mitos revisten en las sociedades actuales y las consecuencias de vivir sin ellos. Sin el ritual que acompaña al mito, sin el entendimiento de su significado profundo, la sociedad se vacía. El mito le sirve a esa sociedad, en términos de Campbell, como conjunto de normas tácitas, que no necesitan ser escritas pero que señalan claramente

lo que se hace y lo que no. En una sociedad donde el mito no existe más o donde no hay supervivencias de éste, hacen falta reglas muy estrictas dadas por el Estado y sus dependencias para mantener el orden. Pero este orden se vuelve punitivo, no conscientemente aceptado como norma de vida entre los habitantes porque no proviene de un estadio mítico anterior. Para Campbell, el mito no es punitivo como tal, sino que las personas lo hacen suyo, parte de sí, y lo siguen como a la propia conciencia, a diferencia de las normas socioculturales.

No obstante, se percibe a menudo un intento por volver al mito en alguna de sus formas, para volver a dar, no solamente el sentido a la existencia, sino la *experiencia del sentido*, en relación con que, como afirma Campbell, los mitos son una serie de pistas para que “nuestras experiencias vitales en el plano puramente físico tengan resonancias dentro de nuestro ser y realidad más internos, y así sentir realmente el éxtasis de estar vivos. Al fin y al cabo, de eso se trata, es lo único importante, una serie de pistas que nos ayuden a encontrarnos dentro de nosotros mismos” (1991, p. 20).

Hay que entender que el mito y la religión no por fuerza tienen que ir ligados, porque sin importar que una religión ya no exista como tal (que no se practique ni tenga fieles), o que vaya en decadencia o que simplemente ésta no sea practicada por algún individuo, esto no significa que el mito se deje de lado también. Las creencias religiosas no necesariamente están ligadas a lo espiritual y es en este sentido que hay una vuelta en la actualidad hacia el mito:

Aunque la secularización de la sociedad y la cultura, y el desencantamiento que supone el declive de las experiencias religiosas tradicionales y de la cosmovisión a ellas inherentes, fruto de la modernización y racionalización, ha eliminado algunas formas de presencia de la religión en nuestro mundo, se asiste a un reencantamiento, en palabras de Max Weber, con predominancia de la religiosidad individual. (López Saco, 2013, p. 149)

Esto significa que las personas pueden poseer sus propias respuestas y actitudes míticas frente al mundo sin necesidad alguna de que éstas provengan de un sistema religioso en concreto, ni sin necesidad de practicar alguna fe, pues, como ya se mencionaba,

las normas de coexistencia dadas por el mito tienen un carácter universal y más lo tienen las cuestiones trascendentales de las que se ocupa. Un par de ejemplos de esto son el poeta García Madero y Arturo Belano, quienes logran encontrar cierto sentido de vida al compenetrarse con un proyecto de escritura que, si bien, no logra concretarse del todo, les permite iniciar un recorrido iniciático en pos de un objetivo.

Mircea Eliade explica con más precisión que: “ciertos ‘comportamientos míticos’ perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de ‘supervivencias’ de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano” (2010, p. 174). Y mantiene su argumento dando como ejemplo los superhéroes de los cómics, donde se ve a las claras una versión contemporánea de los dioses y héroes que antes llenaban los cantos épicos.

En efecto, el mito, como lo define Roland Barthes (2010), es un habla, pero no cualquier habla, sino una donde se necesitan ciertas condiciones para que este relato se convierta en un modo de significación. Parecería contradictorio seguir a Roland Barthes cuando dice que no es el mensaje el que hace al mito, sino que son sus límites formales los que lo definen cuando, líneas más arriba, se hablaba de que el mito no es solamente un relato sino una idea trascendental contenida a partir de un texto narrativo específico. Sin embargo, Barthes se refiere a que, si bien no cualquier narración puede ser un mito, un mito sí se puede referir a cualquier cosa: una piedra, una planta, una hormiga... un detergente, una actriz, el vino... el sexo, un viaje. Todo depende de la forma narrativa que se le dé.

Incluso, siguiendo a López Saco (2013), en la mediatización y secularización actual, un mito puede ser hecho sobre cualquier cosa por la simple necesidad de poseerlo, sin vínculos con la fe religiosa, pero sí con la espiritualidad interior e individual de cada persona. Todo depende de la manera en que se establezca una narración en torno a ese objeto. Esta es otra forma de apreciar la supervivencia del sentido mítico del ser humano.

### ***1.2.1.1 Mito y Literatura***

La literatura y el mito están muy relacionados desde varios aspectos. Se podría pensar que el mito es una de las formas narrativas de cuyo germen brota posteriormente lo literario: “la forma artística ha heredado del mito tanto su sincretismo como su concreción” (Meletinski,

2001, p. 5). Además, no solamente es la forma narrativa lo que establece las relaciones entre mito y literatura. Por ejemplo, Anderson Imbert (2007) explica la relación que el cuento y el mito guardan. Asegura que, según Évero de Mesenia, los mitos no son sino relatos, cuentos, sobre personas que llevaron a cabo hazañas por las cuales se les admiró y luego se les divinizó. Por supuesto, dice Anderson, no es posible probar esta hipótesis. No es posible saber tampoco si el cuento proviene de mitos que se reelaboraron o si primero fue el cuento que se volvió mitología. Así, no es posible saber cuándo fue que el mito y el cuento se deslindaron.

Lo que sí podemos saber con respecto a ambos, es que representan: “aspectos de la transformación simbólica de la realidad, que ocurre en la lengua” (Anderson Imbert, 2007, p. 253). Finalmente, tanto mito como literatura funcionan a partir de un proceso similar, donde se acude a un llamamiento de otra realidad, sea sagrada o ficcional. No será extraño, por lo tanto, encontrar que en textos narrativos se acuda a recuperar el mito, no solamente como un tema para desarrollar una historia, sino como llamamiento a la parte sagrada del quehacer humano.

El mito es la búsqueda por enunciar la emoción con que el ser humano indaga el origen y el sentido del cosmos y así, es una forma narrativa. En cuanto a si el mito y el cuento tienen un origen en común, por supuesto que hay, en ambos tipos de historias, la intervención de dioses, monstruos y demonios que les proporcionan el matiz mítico, pero a los mitos no los caracteriza esto por completo. No se trata de cuentos solamente. El mito busca una respuesta más profunda, escondida en el devenir subconsciente de la humanidad. El cuento, incluso el folklórico, es un relato hecho para entretener, ilustrar algo, brindar una enseñanza. Más todavía si se trata de uno moderno o contemporáneo. Y, en medio de las estrechas relaciones entre lo mítico y lo literario, esta es su principal diferencia. Mientras el cuento no es creído sino únicamente creíble, el mito, en algún momento fue totalmente creído, aunque no tenga ningún viso de credibilidad para quienes lo leen fuera de su contexto. Para Durand, el mito “se expande en simple parábola, en cuento o en fábula, y finalmente en todo relato literario” (2013, p. 30).

En el caso de la obra de Bolaño, se trata de una literatura donde el mito se recupera de forma latente. Es decir, Para Durand (2013) existen dos formas en que los mitos pueden

aparecer dentro de un relato. Una, es la de forma manifiesta, patente, donde los nuevos temas o enfoques son revestidos de metáforas míticas. En cambio, están aquellas literaturas donde los temas míticos se presentan a través de obras donde la intención parece lejana a la de ofrecer un relato mítico, y sin embargo, el mito subyace. Está ahí, en el fondo, disfrazado, disimulado: latente.

Pero esta misma particularidad del mito, de sobrevivir pese a que no se le perciba a primera vista, nos devuelve al germen de lo literario. Si bien el relato mítico es una especie de “acta notarial” (Gadamer, 2010) de lo dado en dicho relato, es también la posibilidad de vivir y testimoniar lo narrado solamente a través de recibir eso que se dice. El mito tiene un valor de fiabilidad que lo literario no posee, pero ambos hacen un recuento alegórico de algo ocurrido de cierta manera en la realidad. Es decir, se sabe que no existe ningún sitio llamado Santa Teresa y que los asesinatos narrados en esta ciudad son ficticios, pero esta ficción golpea al lector en la cara cuando le hace ponerse de frente a los asesinatos de mujeres ocurridos en Juárez, de los cuales la obra bolañana es un trasunto. Con el mito:

Nos encontramos en medio de emociones, símbolos y acciones, y junto a sus expresiones artísticas capaces de revelar la historia genérica del ser humano, su significado es al mismo tiempo genealógico, anamnésico y etiológico porque los mitos establecen un vínculo profundo entre la obra de arte y literaria, y las memorias culturales de los pueblos y, a través de ellas, con la propia existencia humana considerada psicológica, filosófica e históricamente. (Subirats, 2014, p. 419)

Entonces, como parte de la línea genealógica de la narrativa, el mito persiste. Si bien el estudio del mito no compete totalmente a la Literatura, sí debe abordarle en cuanto relato perfectamente delimitado por cuestiones que le son muy familiares.

### ***1.2.1.2 Supervivencias formales del mito en la Literatura.***

Además de lo anterior, la literatura permite sobrevivir al mito por otras razones y de otras maneras. La primera es que la mitología ha dado bastante material al ámbito artístico para poder desempeñarse. Gran cantidad de obras artísticas y literarias han utilizado el relato mitológico como tema y motivo. Se le ha recuperado en diversas formas, en cada época,

bajo diversas condiciones e interpretaciones. Pero no se han recuperado únicamente los temas. Se ha recuperado también el sentido, la profundidad, la función de relación de aspectos del mundo espiritual del ser humano que el mito proyecta mejor que muchas otras formas narrativas, que es precisamente lo que se quiere mostrar en la obra de Bolaño.

El mito, de hecho, es una especie de enlace entre los relatos primigenios de la humanidad y las formas fabuladas de narrar, pertenecientes a diversos momentos históricos. Por su cualidad de ser un texto que remite a las preocupaciones profundas de la vida del ser humano, es un producto cultural que puede volverse a abordar en cualquier momento de la historia. Para Lévi Strauss, “un mito pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitificador, creyendo repetirlo, lo transforma”. (Arruabarrena, en Lévi-Strauss, 2012, p. 12)

Diversos son los trabajos que ilustran la profunda relación que la literatura y el mito guardan desde hace mucho tiempo<sup>8</sup>. En su obra *Fables of identity*, Frye afirma: “myth is and has always been an integral element of literature, the interest of poets in myth and mythology having been remarkable and constant since Homer’s time” (1963, p. 21). Sin embargo, esta visión del mito recuperado, no parece atravesar el ámbito de la pura forma. Incluso, el retomar las temáticas y sentidos profundos del mito como modelos de escritura en la actualidad no sería más que una mera repetición de aquellos esquemas que componen la estructura del relato mítico, y no más. No obstante, Frye añade en su obra *Anatomía de la crítica*: “En la crítica literaria, mito significa en última instancia mythos, un principio organizador estructural de la forma literaria” (Frye, 1957, p. 334). Y en seguida, menciona que no basta con hacer una crítica basada en la alegoría del mito, sino que hay que enfocarse en su carácter arquetípico<sup>9</sup>, desde el cual, estas estructuras son más que meras formas constructivas de un texto.

---

<sup>8</sup> Ni hablar de las formas épicas, que han dado mucha tela para cortar a los investigadores, cuando se habla de las raíces míticas de relatos como la Odisea, el Cantar de los Nibelungos o el Ramayana.

<sup>9</sup> Para Frye, el arquetipo: “entendo por arquetipo um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária” (Frye, 1957, p. 334).. En este sentido, hay una fuerte relación de las obras literarias entre sí, gracias a este element unificador, que, sin embargo, sigue perteneciendo al mundo del psicoanálisis y no específicamente de la literatura, por lo que no se ha utilizado el término en este trabajo.

Sin embargo, el valor del mito, más allá del relato y forma que lo contiene está en otras cuestiones. Para Leszek Kolakowski (2006), en lo que él llama “la cultura de los analgésicos”, la búsqueda de narcóticos para evitar cualquier posición en la que haya que reflexionar sobre el valor de la vida, las dificultades de ésta y sobre todo, el destino irremisible de todos los seres vivos, incapacita al ser humano para entenderse a sí mismo dentro de la cadena de hechos que constituyen el sentido de vida. Huir, enmascarar, adormecer cualquier elemento que sugiera sufrimiento, es una constante del siglo XXI que ha sido abordada críticamente por los medios que mejor han podido recuperar la trascendencia de los contenidos fundamentales del mito: las artes y la literatura.

Estos medios cumplen con funciones que estallan más allá de la vida cotidiana del ser humano, y al mismo tiempo, se infiltran dentro de ella. Alertan al ser humano acerca de las pérdidas. Le ayuda a recuperar la conciencia de que convive con un mundo espiritual, y que forma parte de una cosmogonía que lo determina de una u otra manera. Si el hombre se ha separado de la naturaleza, por fuerza necesita volver a unirse a ella de alguna manera. La conciencia de esta necesidad se la da el mito, el que es recuperado por medio de la obra literaria o de la obra de arte.

### **1.2.2 UNA DEFINICIÓN FUNCIONAL DEL MITO**

Para los griegos, el término *Mythos* no tenía la misma denotación que tiene actualmente. No se usaba para designar narraciones sagradas, relativas a los dioses. Más bien, se utilizaba para designar las narraciones que corrían de boca en boca, como cuentos, moralejas, teogonías, y otros, como desde Platón, para quien el mito no es sino un relato que debe distinguirse de la verdad, de la historia (Kirk, 2006). Sin embargo, incluso Platón recurrió al mito para plantear explicaciones acerca de diversas cuestiones, aunque fuera en forma metafórica (Abbagnano, 1998, p. 807). Fue desde el siglo V aproximadamente (Vernant, 2011) que el mito comienza a cargarse de un sentido peyorativo pues el cristianismo ha dado paso a cierta radicalización de las ideas donde cualquier otra alternativa de fe es demonizada y descartada, sin explorar lo que pudiera haber de valioso en ella, pues en el cristianismo, el ser humano solamente es el ser que necesita ser salvado, sin otra forma de entenderse a sí mismo (Gadamer, 2010).

Pero en realidad, el mito se refiere a cuestiones trascendentales que también son universales, pues los temas del mito son intemporales, la inflexión la da la cultura donde nacen (Campbell, 1991). Alrededor del mito se encuentra el mundo del sentido y éste se opone de cierta manera a lo funcional, es un territorio donde se buscan respuestas a todo aquello que rodea al ser humano: “El mito representa lo inexacto, la interpretación múltiple sin fin, un pensamiento hacia el conocimiento no lineal, con vericuetos, distinto pero no inferior al lineal” (López Saco, 2013, p. 149-150).

La pérdida, la muerte, el viaje existencial, el caos, y muchos otros conflictos de la sociedad actual estarán referidos a las mismas preocupaciones narradas ya en relatos antiguos tenidos como mitología de los pueblos.

La palabra mítica es la voz de la memoria oralmente transmitida por los ancianos de las tribus. Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza y de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra o el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora o la palabra poética restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyecta este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial. (Subirats, 2014, p. 409)

Esta visión del mito como parte esencial del pensamiento de los pueblos es fundamental en cualquier definición que se intente al respecto<sup>10</sup>.

Vico (2006, p. 10) propone la importancia de los relatos míticos, ubicándolos como una parte importante del desarrollo histórico de los pueblos. Así, Vico evita que se siga pensando en los mitos como cuentos que únicamente sirven como antítesis de la razón. Posteriormente, con Schelling (Rivera de Rosales, 2005 y Sobrevilla 2011), se eleva el mito a un elemento por medio del cual es posible apreciar la manifestación de ideas de orden

---

<sup>10</sup> Un ejemplo de cómo a través del mito el ser humano se ve arrojado a una dimensión primigenia de los tiempos, podría ser el encuentro del poeta García Madero con María. Después de un largo andar, de escribir, de diferentes aventuras, el encuentro sexual es una especie de iniciación desde el oráculo: María yace con el personaje, iniciándolo así dentro del pequeño clan de los poetas visceralrealistas. Es decir, no se trata únicamente de un encuentro sexual casual. Dentro de la obra *bolañana*, estos sucesos lanzan al lector a una esfera superior a los hechos relatados.

espiritual, que no pueden ser pensados por un solo individuo, sino por un conjunto de ellos, todos animados como si de uno sólo se tratara. Siguiendo con esto, Max Müller (García Gual, 1997 y Meletinski, 2001) y Tylor (López Eire, 2004) muestran la relación de los mitos entre sí, a través de sus coincidencias lingüísticas en el caso de Muller, o de la relación con cuestiones sociopolíticas, como afirmaba Taylor, mostrando la posibilidad de encontrar relaciones entre las mitologías de varios pueblos y épocas. Frazer mostró al mito íntimamente relacionado con los rituales de una comunidad, mediante su puesta en relatos que revelan el pensamiento poético de los pueblos.

Entonces, un mito es un relato que corresponde a un momento importante de la historia y desarrollo de los pueblos donde la transmisión oral es muy importante, que encierra en sí mismo el pensamiento colectivo de una comunidad, por lo que no tiene un autor determinado, pues al ser “lo dicho”, le pertenece a todos y se reactualiza cada vez que se vuelve a contar. En este sentido, el relato mítico se renueva cada vez que se vuelve a contar y al mismo tiempo, el pensamiento mítico puede reaparecer en cualquier momento y circunstancia como producto de esa misma colectividad que lo recrea y le hace renacer. Es un relato que se refiere de forma simbólica y alegórica a cuestiones sociales, culturales, religiosas, rituales pero al mismo tiempo, habla de preocupaciones y cuestiones individuales, concernientes a cada ser humano, como individuo y como colectividad.

Para Gadamer (2010), esta forma narrativa del mito le es inherente en cuanto a que al contarse el mito se acude a una especie de invocación, pues se evoca el aspecto divino al que se hace referencia. Todo esto, con la libertad de seleccionar los aspectos a narrar, lo que confiere a la narración mítica el carácter de “testificación anónima”. Se trata de un relato que trasciende el simple afán de contar y se sumerge en los aspectos de la vida del ser humano a los que ni la historia y ni siquiera la ciencia pueden llegar. Más que funciones religiosas, el mito cumple funciones espirituales: El mito “es la palabra como testimonio inmediato de lo que era, es y será. La palabra como autorrevelación del ser en un sentido reverencial-arcaico, que no distingue entre las palabras y las cosas” (Subirats, 2014, p. 409). Supera así a las cuestiones que únicamente son rituales o únicamente socioculturales. En el mito, de cierta forma, se integran todos estos aspectos.

Un mito también es un relato que rebasa las fabulaciones narrativas del cuento o la leyenda para introducirse en la vida cultural del ser humano y recordarle continuamente su posición en la cosmogonía de la que forma parte, “no está limitado al mundo o a la mentalidad de los primitivos. Es más bien indispensable en toda cultura” (Abbagnano, 1998, p. 809). Contiene las ideas más importantes que rigen la vida y sentido del ser humano, y le ayudan a comprenderse a sí mismo como parte integral de un mundo vivo y en constante movimiento. Los rituales que lo reflejan, las acciones que lo denotan, no son sino las partes constitutivas de su engranaje sociocultural, que se vuelven patentes al entendimiento humano, pero que no rebasan su función e importancia.

### **1.2.3 Para una metodología de análisis del MITO del viaje**

Atendiendo a las cuestiones definitorias previamente dadas, se explica cómo se aborda el mito del viaje desde una cuestión metodológica.

En los trabajos de Lévi-Strauss el mito se estudia atendiendo a lo estructural, atendiendo al hecho de que al narrar historias, los humanos siempre cuentan con más o menos los mismos elementos, los cuales aparecen continuamente, una y otra vez, y así, desde este punto de vista predomina: “la búsqueda de invariables o de elementos invariables entre diferencias superficiales” (Lévi-Strauss, 2010, p. 33). En los trabajos de Lévi-Strauss existe siempre la observación de un mínimo elemento constante, “célula explicativa”, cuyos contenidos pueden variar, pudiéndose transformar, y así, dichos contenidos deben adaptarse a estos cambios. A este elemento mínimo estructural, Lévi-Strauss le llama Mitema.

Lévi-Strauss recalca que los mitos nunca pueden ser analizados por sí mismos, sino en su relación con otros mitos: “Un mito no debe ser jamás interpretado solo, sino en su relación con otros mitos, que tomados juntos, constituyen un grupo de transformación” (Lévi-Strauss, 1995, p. 233). Al aplicarse esta premisa al análisis del mito del viaje en Bolaño, se verá que este mito no aparece por sí mismo en una novela, sino que viene acompañado y determinado por otros relatos y significados míticos, como la iniciación, el encuentro con un “oráculo”, la búsqueda, la deidad. Por ejemplo, en *Estrella distante*, los continuos desplazamientos que el protagonista-narrador realiza, junto con otros que buscan

a Weider, no sólo se representa el mito del viaje, sino que éste viene acompañado de otros como el de la muerte ritual, o la búsqueda de la deidad o del objeto sagrado, pues se objetiva a este personaje y se le rastrea como a un amuleto, como a un grial.

Además, los trabajos de Lévi-Strauss permiten apreciar la dualidad entre dos polos opuestos de un aspecto cultural. Es, en términos de Kirk (2006, p. 106), “una tendencia al análisis binario”, es decir, en la cultura primitiva existen extremos polarizados y muchos mitos reflejan cómo se unen ambos polos, generando cierta cantidad de tensión en el paso de uno a otro. En *Lo crudo y lo cocido* se ve el mejor ejemplo de esta polaridad y los medios por los cuales se pasa de uno a otro son, reflejándose en diversos mitos, son el vínculo entre ambos, pero también hay otros ejemplos en los trabajos de Lévi-Strauss, como lo vestido y lo desnudo, el incesto y lo virginal. En *Los detectives salvajes*, Belano y Lima pasan, del movimiento laberíntico y caótico (donde el mitema sería el movimiento [dentro del laberinto]), al momento en que la deidad se inmola (cuyo mitema sería lo estático [de la muerte]), y en medio de ambos, la tensión del viaje en busca de la utopía. Esto se verá con más detenimiento en el capítulo siguiente.

No obstante, el análisis de Lévi-Strauss tiene algunas deficiencias, que Kirk resalta cuando menciona que para Lévi-Strauss, todos los mitos cumplen con las mismas funciones de mediación al tener estructuras siempre similares, sin tomar en cuenta que no necesariamente todas las mitologías del mundo comprenden relatos hechos de la misma manera. Es el mismo reclamo que se hace siempre al estructuralismo: “No existe una sola definición de mito, una forma platónica de mito, a la cual deba amoldarse cualquiera de los casos que se puedan presentar. Los mitos (...) difieren enormemente en su morfología y en su función social” (Kirk, 2006, p. 24).

Por esta razón es que se ha acudido a la metodología propuesta por Durand, la cual “se ubica a una distancia semejante y paralela entre lo estructural (figurativo) y la preminencia de la historia, entre la herencia de C. G. Jung y de M. Eliade de una ‘arquetipología’ constante en la especie humana, y la potencia indefinida de la historia y la diversidad geo-cultural” (Solares, en Durand, 2013, p. VI). En el método de Durand se aprecia un mayor interés por valorar el mito, no necesariamente dentro del campo de la antropología o la etnografía, sino también dentro de la Literatura y las Artes. Para esto,

retoma de Lévi-Strauss, el término “mitema”, manteniendo su definición como los elementos constitutivos de todos los mitos, es decir, sus estructuras nucleares: “El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se pueden segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas” (Durand, 2013, p. 36).

Así, Durand propone la mitocrítica, desde la cual considera que es posible vislumbrar y analizar el mito dentro de una obra literaria, y busca comprender de qué manera se articulan los mitemas dentro de la misma. Para esto, Durand propone una metodología concreta, basada en tres tiempos:

1) La sincronicidad estructural del relato: donde se buscan los elementos redundantes, los “temas obsesivos” que constituyen la estructura fundamental del texto, de forma similar a como Lévi-Strauss lo propone. En el sentido de la obra de Roberto Bolaño, se trata de observar el tema del viaje como mito, y este desplazamiento como una de las constantes que más aparecen en la narrativa del autor.

2) La diacronicidad literaria, es decir, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados. Al mismo tiempo que aparece el viaje en la obra bolañana, lo hace acompañado de determinados elementos que caracterizan a estos desplazamientos con algunas diferencias y particularidades.

3) Finalmente, se buscan las correlaciones entre una lección de un mito con otros de su misma época o de determinado espacio cultural. Por tratarse este de un abordaje a nivel de las circunstancias externas a la obra, no se trabajará el mismo en torno a la obra de Roberto Bolaño. Este último nivel de trabajo con los mitos permite el paso al mitoanálisis, en el que se estudian los mitos en tensión en una época cultural, en un conjunto de obras contemporáneas entre sí, cosa que no interesa ya al presente trabajo.

Por otra parte, hay que mencionar que la necesidad de hacer esta búsqueda de estructuras míticas obedece a una línea de pensamiento relativa a lo que se conoce como Poética de la imaginación literaria, que para García Berro constituye un intento por “definir las estructuras preferenciales propias del sistema poético y estético que están en la

naturaleza del arte” (Salazar, 2015, p. 21), para lo cual, lo que interesa es “profundizar en la propia arquitectónica del fenómeno artístico, constituido desde sus formas fantástico-universales” (Salazar, 2015, p. 22).

En este sentido, se explora el motivo del mito del viaje porque se trata de un componente profundo de la obra literaria que devela una dimensión del texto que está más allá de cuestiones narratológicas o estructurales, y que por lo tanto, se opone al “escepticismo sobre el significado de las obras literarias que caracteriza la visión posmoderna”. Las propuestas de Durand, entonces, se inscriben en una línea de pensamiento que se interesa profundamente en el acercamiento a los aspectos estéticos más profundos de una obra, los cuales aluden a la configuración imaginativa de la literatura.

## 2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN: INDAGACIONES SOBRE LA PRESENCIA MÍTICA EN LA CRÍTICA A BOLAÑO

En el presente trabajo se busca mostrar que existen elementos míticos en la obra de Roberto Bolaño. Concretamente, se analiza el viaje como mito, es decir, se considera la movilidad en el espacio literario por parte de los personajes para llegar a un lugar que representa una utopía, aspiración, o un deseo profundo, como elemento proveniente de relatos míticos. Para lograr esto, es necesario partir del análisis de la manera en que estos elementos míticos aparecen en la obra bolañana. Pero también se ha observado que la metodología más apropiada para este fin debe partir de identificar los elementos mínimos de la obra literaria a partir de los cuales el análisis de ésta se haga con la mayor minuciosidad posible. Y por esto, se ha elegido trabajar desde el Motivo Literario.

Para aclarar a qué se hace referencia al hablar de los mitos del viaje, se mencionarán brevemente algunos ejemplos a los que se va a acudir como referencia más adelante. El texto de carácter mítico más antiguo del que se tiene noción, donde un personaje realiza un viaje de carácter iniciático es la *Epopéya de Gilgamesh*. En éste, el protagonista atraviesa grandes extensiones de terreno, con tal de obtener el beneficio de la inmortalidad. Pero no lo logra, pues una serpiente se come la planta que le permitiría al rey de Ur lograr la vida eterna.

A partir de aquí, se pueden nombrar más ejemplos de viajes donde el elemento fundamental es la movilidad y desplazamiento de los personajes y protagonistas en busca de una utopía. Sin embargo, al encontrarse cerca de ella, los resultados no son los que se esperaban, o incluso, la utopía no es hallada: la búsqueda del Grial, la excursión al reino del Preste Juan, la búsqueda del Dorado, de Cíbola y Quivira. Muchas de estas excursiones no finalizan con resultados positivos para quienes las realizan, incluso, ni siquiera llegan a finalizar.

Antes de abundar más en esto, es importante revisar qué antecedentes y supuestos sobre la obra de Roberto Bolaño existen ya en el ambiente académico y crítico sobre su obra, donde se ha explorado el tema mítico de alguna manera. Estos supuestos son los que permiten acceder a su obra bajo elementos ya dados de antemano por diversos especialistas.

Así, esta revisión de antecedentes considera tres vertientes fundamentales: la revisión de los aspectos míticos presentes en la obra bolañana, los motivos literarios detectados y clarificados en el estudio hecho por especialistas y críticos, y la intertextualidad posible.

## **2.1 EL MITO EN LA OBRA BOLAÑANA: PRIMEROS ACERCAMIENTOS**

Varios autores han trabajado los espacios bolañanos como sitios susceptibles de verse y percibirse como espacios míticos. Cabe aclarar que aquí lo mítico, sin entrar en mayores definiciones, se considerará no solamente el relato que asemeja a un texto mitológico o la referencia a un objeto propio de alguna historia mitológica o de un entorno mítico. Se trata más bien de la cuestión trascendental que subyace a la vida del ser humano y que se hace presente a partir de la continua reaparición y reinterpretación de ciertos relatos o elementos de ellos. Para Campbell (1991), los mitos pueden hablarle al ser humano de sí mismo en comunión con los demás, tanto sus contemporáneos como aquellos que le preceden o le sucederán. Por eso es un relato continuo y constante que aparece de una u otra forma en las diferentes formas culturales, aunque no solamente en su forma, sino en su expresión íntima. Sin embargo, se observará que muchos autores no han logrado alcanzar en su crítica el análisis de cuestiones asociadas a lo mítico, sino que las intuyen, las perciben y como tal las enuncian, sin embargo, no alcanzan a justificar esta percepción suya.

### **2.1.1 Las primeras aproximaciones**

Al decir “las primeras aproximaciones” para referirse a los primeros trabajos aquí presentados, se alude aquellos textos donde lo mítico no está estudiado como tal, pero sí hay elementos que permiten suponer que los autores críticos han sentido que en Bolaño hay un trasfondo de este tipo, aunque no lo han hablado formalmente en sus trabajos.

Uno de los textos bolañanos donde puede verse más profundamente esta intuición acerca del relato mítico, al menos en su forma, es el trabajo de Celia Manzoni, presentado dentro del trabajo coordinado por Fernando Moreno, titulado *Roberto Bolaño una literatura infinita* (2005). Esta autora explora el recorrido de Auxilio Lacouture en la ciudad de México como un paso trashumante, bohemio y nómada que va delineando un espacio urbano excepcional, al mismo tiempo que recrea con fascinante acierto los sitios

ficticios de la urbe junto con los que existen en la realidad, hasta que uno es inconcebible sin la presencia del otro. Se trata del artículo “Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*”. El avance trashumante de Auxilio Lacouture por la ciudad de México se traduce a sus recuerdos y a la experiencia onírica en los baños de la universidad, desde los cuales la ensoñación la lleva, junto con el lector en viajes al pasado inexistente, a un mundo de posibilidades imaginarias, y todo esto sin abandonar la línea laberíntica de la narración bolañana. Quizá la razón de esta búsqueda laberíntica y de la exaltación onírica presente en el interminable recorrido de Auxilio Lacouture reside en una profunda búsqueda donde el mito está asociado a una búsqueda trascendental y entonces el recorrido que hace Auxilio no es simplemente azaroso sino iniciático. En realidad, esto no está enunciado en el trabajo de Manzoni, sin embargo, su trabajo permite acercarse a la cuestión. Hay que recordar que el recorrido mítico está, en gran medida, relacionado con el componente onírico de la cultura: “Todos los dioses, todos los paraísos, todos los mundos, están dentro de nosotros. Son sueños magnificados, y los sueños son manifestaciones en forma de imagen de las energías en conflicto del cuerpo. Esto es el mito” (Campbell, 1991, p. 63).

Más adelante, Carmen De Mora (2011) regresa a este tema y añade una reflexión sobre el tiempo cíclico y el eterno retorno que son, como asegura Mircea Eliade (2010), componentes importantísimos del relato mítico. Su texto se titula “En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, donde la autora reflexiona sobre la variedad de lugares en los que se desarrolla la trama, junto con el recorrido iniciático de Belano, Lima y García Madero rumbo al desierto de Sonora. La conclusión de la autora es que este viaje es representativo de la escritura posdictatorial de Bolaño, como ella la llama.

A través del viaje de García Madero, Lupe, Belano y Lima, se aprecia la movilidad del tiempo en una “linealidad apocalíptica que tiende a la disolución del mundo novelesco y un movimiento circular de *eterno retorno* que sugiere una especie de renovación o renacimiento” (De Mora, 2011, el subrayado es mío). En función de dicho movimiento perpetuo es que se desarrolla la trama en la cual se desenmascara la búsqueda de una realidad utópica, añorada por todos, que no conduce sino a una realidad caótica y desesperanzada. La descentralización a la que los personajes se dirigen al salir de la capital

en el azaroso viaje emprendido testimonia el desarraigo del espacio urbano y algo más que está simbolizado y no testimoniado en la obra de Bolaño que es la desazón y la derrota sufridos por una generación en el golpe de estado en Chile y la matanza de Tlatelolco en el 68. Esta es la idea central del análisis de De Mora, sin embargo, está en relación con ese viaje desastroso que Lima, Belano, García Madero y Lupe hacen al norte en busca de Cesárea Tinajero.

Otro trabajo donde ya se aborda el elemento mítico presente en la obra de Bolaño, aunque no hace alusión directa a él, es el libro de Chiara Bolognese (2009), *Pistas de un naufragio Cartografía de Roberto Bolaño*, que contiene apartados donde analiza los espacios urbanos dentro de la obra del autor. Bolognese habla, por ejemplo, de espacios “apocalípticos” entre otros adjetivos para referirse a los espacios bolañanos, lo cual da a ver que ya se enuncian aspectos que dirigen el pensamiento hacia elementos y formas del mito.

El libro de Bolognese habla de los espacios y lugares, desplazamientos y movilidad de los personajes dentro de ellos, y sugiere la percepción que se obtiene cuando el lector transita por la obra de Roberto Bolaño. Uno de ellos es el capítulo “El territorio Bolaño”. Dentro de este capítulo, Bolognese comenta las temáticas frecuentes en Bolaño, que son la exclusión y la marginalidad. Los personajes de este autor suelen ser seres desarraigados, que se mueven en el submundo y la periferia, en sitios de la destrucción y la fealdad. Esta movilidad y sus formas se vuelven patentes a partir del análisis de Bolognese, lo cual resulta imprescindible para generar la idea del viaje iniciático/utópico que realizan los personajes.

Las observaciones de Bolognese sobre los espacios bolañanos y la dimensión que alcanzan éstos en la percepción de lector son fundamentales para comenzar a sugerir que detrás de lo que se lee en Bolaño hay mucho más de lo que se observa a simple vista, y que incluso esa vista pudiera ser sobrecogedora sin los adecuados dispositivos teóricos de análisis y comprensión. En el apartado “Un paseo por el universo bolañano”, Bolognese indica la manera en que las ciudades en la obra de este autor aparecen frecuentemente: “retrata un tipo de ciudad de atmósfera desdibujada en la cual el espacio y el tiempo son vagos. Son urbes crepusculares, en donde los individuos andan perdidos” (2009, p. 70).

Esta caracterización de la urbe que arroja tintes oníricos o fantasmales confiere significados particulares a la interacción de los espacios con los personajes que en ellos se mueven, pues es dada como difusa, oscura, difuminada, trastocada e incluso, tendiente a la locura. Incluso, Bolognese agrega más adelante: “resulta natural preguntarse si es la ciudad la que está trastocada y lleva a sus habitantes a la locura, o sucede al revés y son los habitantes quienes crean ciudades desequilibradas” (2009, p. 71). Esta relación entre los personajes y el espacio arroja una especie de universo zombi, aislado y frío, completamente deshumanizado, con trazas de haber intentado llegar a ser una utopía alguna vez. Es decir, Bolognese no habla del mito, no lo menciona, sin embargo, su trabajo muestra la intuición de que, en el fondo, la literatura bolañana posee más de lo que refiere “a simple vista”.

Si bien Bolognese no habla en ningún momento de la dimensión trascendente que el mito posee y que se traslada a las obras donde se encarna, sí presiente la profundidad que radica en la manera en que Bolaño presenta los espacios en sus obras. En el apartado “La ciudad en Bolaño”, Bolognese lo analiza con más profundidad y comenta la manera en que se articula a partir de “fragmentos de espacios y de tiempos” (2009, p. 72), así, todo se vuelve evanescente; en este sentido, incluso las búsquedas de Cesárea y Archiboldi se deshacen en la bruma<sup>11</sup>. Y cualquier irrupción de lo sagrado en la vida del hombre está en relación directa con el aspecto mítico de la cultura:

Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial, el Tiempo en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez. Por esta razón se puede hablar de «tiempo fuerte» del mito: es el Tiempo prodigioso, «sagrado», en el que algo nuevo, fuerte y significativo se manifestó plenamente. (Eliade, 2010, p. 13)

---

<sup>11</sup> Si sólo de analizar la forma del mito se tratara, o unos cuantos elementos, se podría acudir incluso a figuras espaciales determinadas como es la del laberinto, el cual también se encuentra muy presente en la obra de Bolaño en varias modalidades. Bolognese habla un poco al respecto de este laberinto cuando recurre a una distinción que lleva a cabo Lauro Zavala, el cual, en varias de sus obras atiende a lo que llama laberinto arbóreo: “laberinto con una entrada que se ramifica en una multiplicidad de salidas posibles (Zavala, 2009, p. 141)”; laberinto circular: “laberinto con una única entrada, que es también la única salida o solución posible (Zavala, 2009, p. 141)” y laberinto rizomático, este último término tomado de la teoría de Deleuze y Guattari sobre lo troncal y el rizoma, y en este laberinto: “toda entrada puede ser utilizada también como salida, y en que todo camino está virtualmente conectado con cualquier otro camino dentro del mismo sistema (Zavala, 2009, p. 141)”. Así, con el uso de esta clasificación, Bolognese analiza brevemente de qué manera las ciudades en Bolaño actúan como laberintos de diverso tipo, y cómo los espacios y tiempos transitan entre dos posibilidades, lo arbóreo y lo rizomático.

Aunque las explicaciones que Bolognese da sobre el comportamiento de los espacios en Bolaño van más bien por el lado del análisis de la manera en que retratan los fenómenos de la modernidad o la sobremodernidad<sup>12</sup>, también puede percibirse en ellas la intención de reflejar que la obra de Bolaño presenta al lector un universo profundo e incluso un orden cósmico que no está del todo ubicado en el tiempo y el espacio de la cotidianeidad. Incluso, en las líneas de Bolognese se observa que, aunque ella misma hace referencia a las ciudades “reales”, como Santiago de Chile, el DF, Berlín, Roma y París, están sujetas, no sólo a las experiencias del autor sobre las mismas, sino a una visión desesperanzada, de la tristeza o la oscuridad. Ni qué decir del trasunto de Ciudad Juárez, Santa Teresa que, aunque ciudad inventada, hace clara referencia a un sitio que existe realmente.

Esta visión no puede menos que recordar a los relatos apocalípticos de la Biblia, o a la mención de ciudades como Sodoma y Gomorra. Así, incluso la mención de estos espacios oscuros y tristes tiene su razón en función con la génesis e importancia del mito. Al respecto de un mito de Indonesia, Campbell dice: “El tiempo intemporal del comienzo concluyó en un crimen colectivo, un asesinato o deliberado sacrificio” (Campbell, 2013, p.14). Lo cual deja ver que, en Bolaño, la tristeza de esos lugares amargos deja entrever una fuerza y una potencia que debe finalizar y estabilizarse en cierto sentido, o correrá libre hasta el caos. Por ejemplo, el triste Berlín en el que el Ojo Silva cuenta su historia es precisamente el final de una catábasis que corría sin poderse detener hasta que la historia fue relatada. Bolognese define también los lugares infernales. Llama así a los panoramas devastados, sitios del ensueño y el horror, donde lo peor es el hecho de que, como espacios latinoamericanos, prometían un paraíso y una utopía y ahora, en el siglo XXI, han quedado

---

<sup>12</sup> Basándose en las teorías de otros autores además de Deleuze y Guattari, autores como Zygmunt Bauman, Marc Augé y Lipovetsky, Chiara Bolognese configura una descripción de los espacios bolañosos. En cuanto a las aportaciones de Zygmunt Bauman sobre la modernidad líquida, teoría que expone en el libro del mismo nombre, Bolognese utiliza este concepto para aplicarlo a lo que llama espacios líquidos, que son aquellos que aparecen borrosos, indefinidos, fantasmales. Bauman explica: “los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo; mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen (2004)”. Así, en las ciudades de Bolaño, recuerdo y memoria se desdibujan y junto con el olvido, se crean, afirma Bolognese, “ciudades de la ausencia”, donde todo está por morir, permanentemente. Entonces, se puede observar un recorrido de los personajes por ciudades laberinto, ciudades fantasma y ciudades infierno, como es Santa Teresa.

deshechos, derrumbados, sucios, y llenos de crimen, tal y como se retrata Santa Teresa en 2666.

Siguiendo esta idea de la importancia de los espacios míticos, en otro apartado titulado “Los lugares sombra”, Bolognese habla sobre las ciudades que están ubicadas entre lo real y lo fantástico, pues sus atmósferas son imprecisas, sitios que fabrican la impresión de que los personajes están solos y perdidos, por ejemplo, el brumoso poblado Gómez Palacios. Así, estas ciudades: “reflejan el sentido vago de la existencia: ninguna de ellas tiene particular significado para sus habitantes” (Bolognese, 2009, p. 87). En estos sitios, los personajes se mueven interminablemente, y el vacío interior que padecen se refleja, afirma Bolognese, en su caminar impreciso. Uno de estos lugares que se disuelve es el baño de la UNAM donde Auxilio Lacouture resiste la violación de la autonomía universitaria en el ‘68. Bolognese manifiesta que estos paisajes son “paisajes borrados”, donde no sólo el escenario se desdibuja, también los personajes.

Un tema que está muy relacionado con el análisis del espacio es el tema del viaje y tal como se intenta demostrar aquí, es uno de los puntos focales y más profundos de la obra bolañana. Si bien Bolognese no logra abarcar la cuestión mítica que subyace a dichos recorridos, sí lo explica de forma descriptiva, de manera que permite tener un punto de apoyo para poder acceder posteriormente al estudio del viaje como un poderoso elemento mítico. Aunque Bolognese piensa más bien en Zigmunt Bauman cuando habla de movilidad y desplazamientos, la autora comenta al respecto del constante desplazamiento de los personajes, al tratarse de extranjeros y migrantes en gran medida, tema clave para el tema del viaje. Bolognese agrega más adelante: “Por la frecuencia con la que aparece, se puede llegar a considerar que el tema del viaje es uno de los ejes que vertebran toda la literatura de Bolaño” (2009, p. 190). Como nómadas, en Bolaño siempre hay una condena a la extraterritorialidad, pues el desplazarse es una constante. Incluso, está el caso de la huida, en la que los personajes terminan regresando al mismo lugar de donde partieron, o a uno muy cercano, como imposibilidad de la fuga.

Muchas de estas travesías se llevan a cabo por el desierto, como en 2666 o en *Los detectives salvajes*. Este viaje por uno de los sitios más inhóspitos de la tierra representa también, afirma Bolognese, un vacío existencial. Por si fuera poco, estas travesías, que

comienzan para dejar atrás el fracaso, llevan a otro, como un espejismo. En especial, dos viajes destacan de entre las obras de Bolaño: el de García Madero, Belano y Lima en busca de Tinajero, en *Los detectives salvajes* y el de los críticos en *2666*. Bolognese dice:

Los ejemplos citados ponen de manifiesto la falta de sentido del viaje: después de éste, la vida sigue igual de vacía, las razones que empujaron a los protagonistas a ponerse en marcha permanecen válidas, mientras que el deseo de viajar y la confianza de los resultados positivos que el desplazamiento podía acarrear han ido menguando. (Bolognese, 2009, p. 213)

Bolognese llama “Ritos de pasaje” a lo tipos de viaje que los personajes bolañosos suelen hacer. Uno de ellos es el “viaje iniciático”, que se asocia a la toma de conciencia, tanto de la fragilidad humana como de la distopía americana. El otro tipo de viaje es el existencial, que consiste en el deseo del mismo, que evita tener conciencia del vacío. Bolognese añade, en el apartado denominado “Reflexiones de viaje”, que en realidad, no es éste lo que importa, sino lo que ocurre en la realidad y en el pensamiento de los que lo efectúan, en particular sobre de la identidad. Esta distinción será fundamental al momento de distinguir qué clase de recorrido hacen los personajes y con qué mitos fundamentales se asocia cada uno:

Estos fragmentos de información de los tiempos antiguos, que están relacionados con temas en los que se ha apoyado la vida humana, se han construido civilizaciones y se han alimentado las religiones durante milenios, son el reflejo de problemas internos muy profundos, misterios interiores, umbrales de pasaje internos, y si no sabes cuáles son las señales a lo largo del camino, tienes que hacerlo todo solo. (Campbell, 1993, p. 61)

A pesar de que estas impresiones de la obra de Roberto Bolaño son acertadas y representan un paso obligatorio por la crítica sobre el autor, cabe notar que Bolognese presiente y percibe los espacios desdibujados y oscuros de la obra bolañana pero no alcanza a delinear totalmente la causa de esto. A pesar de que recurre a diversos dispositivos teóricos, falta todavía encontrar la columna vertebral de estas impresiones, la cual podría residir en la dimensión mítica del trabajo de Bolaño. Es decir, si bien es cierto que los

espacios bolañanos son apocalípticos, extraterritoriales, infernales, masificados, sobremodernos, “sombra”, desintegrados, fantasmales, borrosos, laberínticos, desintegrados y fríos, hace falta comprender que la razón de esto reside probablemente en la vértebra trascendental que solamente el mito y los estudios al respecto son capaces de poner en evidencia.

### **2.1.2 Afirmaciones de las formas del mito en Bolaño**

A continuación se observan los trabajos de algunos autores que presentan, a través de sus reflexiones, cierto reconocimiento de las formas míticas, sobre todo a partir de la voz narrativa que continuamente se reconstituye a sí misma y algunas formas simbólicas recurrentes, características del mito.

Para Mircea Eliade (2010), los mitos revisten características especiales, una de las cuales es la simbolicidad contenida en su lenguaje. La historia contada por el mito, la que le reviste de su forma, no es sino un relato que contiene en su interior la referencia a un aspecto fundamental de la vida del ser humano que se transforma en conocimiento ritual y así sobrevive y se “revive” nuevamente cada vez que se hace referencia vivencial y directa a él. Es decir, el acontecimiento mítico se reitera fuera del espacio y tiempo a través del lenguaje para hacer revivir una realidad original y convertirse al mismo tiempo en memoria.

Así, por medio del uso de una voz narrativa particular, Bolaño otorga a sus textos, ya sea el carácter de voz de la memoria o texto simbólico, presentando los espacios bajo este matiz. Esto es lo que Juan Antonio Sánchez Fernández habla en su trabajo titulado “Bolaño y Tlatelolco” (2012), sobre la aparición de este espacio concreto en las obras *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, enlazándose a través de Auxilio Lacouture quien se queda encerrada en los baños de la UNAM mientras el ejército viola la autonomía universitaria, como dice ella misma acerca de esta anécdota que se convierte en el punto medular de la narración de este personaje. Lo que Sánchez Fernández analiza acerca de este espacio y el hecho ocurrido dentro de él es cómo representa un hito en la memoria colectiva, no sólo

mexicana, sino latinoamericana, que representa una nueva forma de relatar lo ocurrido, o más bien, de interpretarlo pues, menciona, la Historia es finalmente eso, una reinterpretación constante.

Lo contado por Auxilio Lacouture no es una crónica como la de Poniatowska, dice Sánchez Fernández. No es tampoco un documental, porque utiliza mecanismos como la ironía, la exageración o el juego, con los que señala la literariedad del relato, restándole toda verosimilitud posible. El tipo de mirada que Bolaño lanza sobre Tlatelolco, como espacio y como hecho histórico, es comparable en cierta medida a los trabajos de Octavio Paz<sup>13</sup>, *Posdata* y Carlos Fuentes<sup>14</sup>, *Tiempo mexicano*.

Otra de las formas que el mito reviste, además del abordaje de las cuestiones trascendentes, es por supuesto, la narrativa simbólica que lo configura. Para Meletinski (2001), un aspecto sumamente importante del mito es el simbolismo que ofrece una amplia gama de interpretaciones que van más allá de la pura “forma” del relato. Así, se vuelve importante la influencia que ciertos elementos simbólicos de la obra bolañana ejercen, tales como los que *Sion*, el poema gráfico de Cesárea Tinajero, trae a la mente: la estabilidad, la agitación, el desorden. El análisis de los mismos se halla en el trabajos de Candia (2006), descrito a continuación.

Alexis Candia ofrece un artículo donde habla de las interrelaciones profundas que mantienen entre sí muchos de los textos de Bolaño, a partir de un personaje, los lugares o el caso de *Sion*, el poema de Cesárea Tinajero que aparece en *Los detectives salvajes*. Su texto se llama: “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y *Sion*. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño” y en él se destacan los vínculos que Bolaño ha establecido entre sus obras que, al estilo borgiano, relacionan en una especie de entramado mágico, a *Los Detectives salvajes* con *2666*, *Amuleto*, *Los perros románticos*, algunos relatos de *Llamadas telefónicas* y de *Estrella distante*. Este procedimiento a partir de una red de magia, dice Alexis Candia, interconecta los textos a la manera del palimpsesto de Genette, donde las

---

<sup>13</sup> En la obra de Paz se asiste a la interpretación simbólica de lo ocurrido el 2 de octubre, donde se lleva a cabo un sacrificio a un espíritu persistente en México, que requiere de sangre para que el tiempo no se detenga, pues todo ocurre en torno a la pirámide, lugar de sacrificios.

<sup>14</sup> En el caso de Fuentes, su obra se detiene en la explicación de las cuestiones socioeconómicas y políticas de México que rodean a lo ocurrido en aquella fecha y lugar, donde el sacrificio no es ritual, sino político, en aras de la búsqueda de una participación política de los jóvenes.

estrategias de transtextualidad vinculan las obras superponiéndose unas a otras, dejándose ver entre ellas por transparencia. Esta superposición es la que permitirá ver ciertos motivos repetidos a lo largo de los textos bolañeanos que, a diferencia de la obra de Borges donde todo tiende a generar la impresión de una estructura compleja, se crea una sensación de tendencia al caos. Este análisis es una llamada de atención sobre la profunda simbolicidad presente en la escritura de Roberto Bolaño<sup>15</sup>.

En la parte denominada “Tres”, Alexis Candia analiza el poema *Sión* que aparece en *Los detectives salvajes*. Se explican las resonancias oníricas del poema, dadas por la misma explicación de Belano y Lima en la novela y su interpretación desde lo mental o lo espiritual. Y de la misma forma en que se muestran las interrelaciones de las obras de Bolaño en los puntos anteriores, aquí Candia ilustra que *Sion* no es sino una cita de un poema de *Amberes*. Con todo lo anterior Candia concluye que a partir de dichas interrelaciones, se pone en evidencia “el surgimiento de leit motiv (sexo, literatura y muerte) espacios relevantes (Santa Teresa), personajes centrales (Belano, Auxilio, Archimboldi), cuyas historias se expanden en diversos textos de Bolaño” (Candia, 2005). *Sion* es una forma paratextual que al mismo tiempo fija la atención del lector en un elemento fundamental de la forma, pero también de la profundidad del relato mítico: la continua oposición entre el orden y el caos<sup>16</sup>.

Meletinsky agrega que si bien en algún momento de la historia de la literatura, entre los siglos XV y XIX, hubo una “desmitologización” de la literatura (en el sentido de que las recurrencias míticas eran más bien “burguesas”), desde el siglo XX se acude de nuevo a ella en vista de que los valores burgueses que sostuvieron las letras en los periodos

---

<sup>15</sup> Luego de la presentación inicial de su tesis, Candia divide su artículo en tres secciones. En la primera, explica la aparición de un personaje llamado Bolaño, desdoblándose en Arturo Belano en *Amberes* y *La Literatura Nazi en América*, hasta que en *Estrella distante* Arturo B. convence a Bolaño de escribir *Estrella distante*. Esto se hace a la manera de un antiguo mito donde, explica Candia, Dios se desdobra en el diablo y luego le pregunta cómo crear el mundo. El tema del doble, también comentado por Poblete y analizado por Gris, como se verá más adelante es, entonces, fundamental para la creación, aunque también es una exploración de lo siniestro. La figura mítica comienza ya a ser explorada en esta reflexión.

<sup>16</sup> Difícilmente las culturas antiguas pensaban en el mundo en función del bien y el mal. Esta es una adición que corresponde más bien al mazdeísmo persa y al judaísmo. Los egipcios, por ejemplo, como una de las culturas más antiguas, concebían el mundo desde las nociones del orden y el caos. Aquel que alterara el orden, representado en la figura de la diosa Ma’at, debía ser enviado a las fauces del monstruo Amemait al comparecer en “la otra vida”. En cambio, aquellos cuyo corazón estuviera en equilibrio con el universo podían continuar el reino de Osiris.

mencionados han caducado o se han visto en crisis. Al respecto, el texto de Brantley Nicholson (2008) titulado “Spiritual Organization and Epistemic Rupture: Questing for Zion in Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives*” describe el punto focal de *Los detectives salvajes* como una búsqueda existencial en un mundo que no es capaz de enfrentarse a su actualidad y ansía desesperada pero inútilmente volver a una especie de estado previo a lo que el autor llama La Modernidad.

Dicha búsqueda inasible se articula en medio del problema de la transición de los países hispanos de una modernidad prácticamente inexistente para ellos a un estado de las cosas que, más bien, ocupa el lugar de un poscolonialismo y no de un posmodernismo. En medio de esta transición, la crisis correspondiente, que es la que se manifiesta en ese caótico andar de los personajes bolañanos. Esta crisis que obliga a una búsqueda podría deberse, aunque no lo explica Nicholson, a la necesidad de reminiscencias míticas, tal como explicaba Meletinski, donde los valores de la burguesía se vuelven inasibles e insustanciales.

Aunque no hay referencia directa a lo mítico en estos trabajos, se puede observar que analizan los artificios por los cuales se logra avanzar hasta las dimensiones profundas de la obra bolañana la cuales, según se intenta mostrar en este estudio, se deben a la dimensión mítica, que es la columna vertebral de los significados y el sentido de la obra de Roberto Bolaño. Es decir, si los personajes salen en una búsqueda y un viaje, al parecer sin sentido, es porque lo necesitan para subsanar los vacíos que les ha dejado vivir subsumidos en la frivolidad urbana, y en este sentido, la falta de la presencia mítica en sus vidas les obliga a acudir desesperadamente en su busca.

Hay que recordar que el mito hace referencia a una cuestión dada en la realidad, a la que se acude gracias a que aquél hace una resignificación de la misma. Es el caso presente en la diversidad de artículos donde se alude al concepto del mal en la obra bolañana. Si bien no se trabaja desde las teorías concretas del mito, la referencia a este concepto no puede menos que remitir a él. En esta línea están los textos de Edmundo Paz Soldán<sup>17</sup> (2001),

---

<sup>17</sup> Su artículo se titula “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”, dentro del libro *La experiencia del abismo* (2011), trabajo coordinado por Fernando Moreno. En él se habla sobre la manera en que la obra bolañana da cuenta del horror y el mal a partir precisamente de un imaginario apocalíptico que se sostiene en la referencia

Daniuska González<sup>18</sup> (2003), Alexis Candia Cáceres<sup>19</sup> (2010), Sonja Stajnfeld<sup>20</sup> (2013), Villavicencio<sup>21</sup> (2010) y Burgos Jara<sup>22</sup> (2010), quienes hablan en sus respectivos trabajos de la cuestión del mal en Bolaño, enfocándose a cómo sus obras dan cuenta del imaginario apocalíptico presente a través de la referencia a las dictaduras, la muerte y la violencia en Santa Teresa, la atmósfera de horror y lo que Candia llama “estética de la aniquilación”. Para Kolakowski (2006), la función del mito en la actualidad, que él llama “la cultura de los analgésicos” donde se evitan el dolor y el sufrimiento, es reconectar al hombre consigo mismo y con quienes le rodean, en el sentido de que le ayudan a superar la continua narcotización donde se encuentra, gracias a que funcionan como vínculos con la sociedad, recordándole la existencia de un paradigma extratemporal, el cual le fortalece como individuo y cohesionan el mundo a su alrededor. Esto es de lo que los autores que analizan el mal en la obra bolañana han dado cuenta.

Algo importante en relación con las formas míticas es la manera en la que se organiza un discurso, pues, de acuerdo con Gadamer (2010), el mito es “lo dicho”, aquello

---

a las dictaduras latinoamericanas, las perversas relaciones entre el poder y las letras, la tortura, hasta llegar al crimen y la violencia en Santa Teresa.

<sup>18</sup> Su texto se llama “Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia” y habla acerca de la manera en que el lenguaje trata de construir el mal en Bolaño a partir de elementos históricos recogidos acertada y estratégicamente en su obra, por ejemplo, la dictadura. La atmósfera de horror que se expande desde sus obras ha sido dada por la referencia al histórico genocidio, pero lo que en realidad aterra es la indiferencia frente a la violencia y la muerte.

<sup>19</sup> “Todos los males, el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. Este artículo aborda la cuestión del mal en Roberto Bolaño como indivisible de 2666 y de Santa Teresa, donde aparece como tema fundamental. Para el autor es importante establecer de qué manera el tema del “mal” dialoga con el de la “magia” para establecer una estructura que Candia llama “el Paraíso Infernal”. Además, hace esto comentando acerca de otros espacios como la morada del Rey de los Putos en la colonia Guerrero, sitios de abyección estilo Apocalipsis.

<sup>20</sup> Su trabajo se titula “Cuatro imágenes del mal en 2666 de Roberto Bolaño”, donde el tema del mal, si bien no se trabaja desde un sentido mitologizante, sí se aborda a profundidad desde las maneras en que Bolaño lo hace presente, sin dejar de lado la simbolicidad de dicho tema, en relación con la cuestión del arquetipo, articulado a partir de cuatro elementos significativos: la parte de los crímenes, la referencia a las snuff-movies, la escena de la matanza de los judíos en el pueblo polaco en “La parte de Archimboldi”, y el título de la novela.

<sup>21</sup> Su reflexión se titula “2666 y la ciudad maldita de Roberto Bolaño”. En este texto, el autor observa cómo Santa Teresa es la designación de una ciudad que se presenta como cementerio, basural, su tono es muy apocalíptico, y por eso, lo que ocurre dentro de ella no puede ser sino violento y el mal se mueve en su interior.

<sup>22</sup> Su texto está dentro del libro *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular* y se titula “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, Globalización y Mafia en 2666”, en el que se observa la manera en que Santa Teresa actúa como trasunto de Ciudad Juárez poniendo de relieve las contradicciones del mundo globalizado: por un lado, el flujo monetario fluye libremente, y las actividades económicas se internacionalizan; pero por otro, el flujo humano cada vez se vigila más y se refuerzan las fronteras.

que se aparta de las formas escriturales canónicas y que se mantiene en circulación y en constante crecimiento porque, precisamente, ha sido hecho para esto y no para ser puesto en escrito, al menos no como en el caso de las religiones que tienen libros sagrados donde la palabra escrita es inmutable y canónica.

Al respecto la obra de Bolaño tiene mucho de este carácter puesto que las formas narrativas utilizadas dentro de su obra parecen tener precisamente este carácter de “lo que se cuenta”. Nina Pluta (2004) analiza “El aprovechamiento de la conversación en tres obras de narrativa actual”, dentro de las cuales está el uso del diálogo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. El fragmento por ella citado es el de Bárbara Patterson, cuando ella y sus compañeros entrevistan a un importante escritor de los años 70. En realidad, lo que Patterson cuenta es su recuerdo de la conversación, pero transformado por la memoria desagradable de aquella experiencia y exaltado por gran cantidad de insultos a posteriori que ella lanza hacia el escritor que en aquella ocasión fue grosero con ella. Existe una especie de conversación entre Bárbara y el escritor, pero se trata de una conversación hecha en la mente de Patterson para hiperbolizar su enojo e indignación por medio de lo cual verbaliza lo no dicho en aquella ocasión, generando una distancia entre el yo que protagoniza y el yo que narra.

Esta observación prueba la tesis del artículo donde se propone el análisis de un nuevo discurso de citación en la última literatura hispanoamericana, donde se incluyen en las conversaciones, diálogos de otras que el personaje que habla ha hecho o ha presenciado anteriormente. Esto conduce a reflexionar sobre las nuevas posturas en torno a la oralidad de la escritura, en donde lo que importa no es el uso de la palabra para representar una realidad, sino una experiencia, como en el caso de Bárbara Patterson. Lo anterior provoca que el efecto de las conversaciones luzca lacónico, intrascendente, saturado por el contacto continuo con la palabra en los medios masivos, y esto representa el tedio urbano. Así, Pluta menciona:

El diálogo, más que género discursivo, es una forma de organización supragenérica, un tipo de construcción de texto, llamado también secuencia textual, que supone la actuación de más de un locutor en la enunciación. La conversación, a su vez, es el

género discursivo fundamental para el uso de la lengua en la sociedad. (Pluta, 2004, p. 277)

Dentro de la conversación, se distinguen además dos tipos: la formal y la coloquial. En el fragmento analizado sobre la conversación en “entrevista” con Patterson, está presente la conversación formal, que rige el diálogo, y la coloquial, centro y sustancia de todo este diálogo en realidad, a través de los improperios que imaginativamente dirigiría Bárbara Patterson al poeta, aunque no en el momento de la conversación real, sino en el cual ella narra todo, años después.

### **2.1.3 Los estudios sobre elementos míticos en Bolaño**

Concretamente sobre la aparición del mito en la obra de Bolaño, ya existen trabajos que no solamente intuyen este componente fundamental, sino que lo detectan al menos de alguna manera. Un importante antecedente de esta perspectiva que abre la puerta para hablar de que en Roberto Bolaño existen elementos asociados fuertemente al mito, es el texto de Dunia Gras titulado “Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño” y que aparece en el libro de Helena Usandizaga editado en 2006, *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. En este artículo Gras habla acerca de la manera en que los textos de estos autores recuperan mitos en su narrativa. Remite en primer lugar a los autores que se negaron a continuar con el estilo y universo macondiano, pero que debían admiración a Rulfo y *Pedro Páramo*, a sus innovaciones estilísticas y a su uso del elemento mítico desde su raíz universal. Y con base en esto, recuperan en sus obras mitologías prehispánicas aztecas. Esta presencia ocurre de formas diferentes, y Gras se basa en el texto de René Jara, “El mito y la nueva novela hispanoamericana. A propósito de *La muerte de Artemio Cruz*”, citado por Javier Ordiz en su libro *El mito en la narrativa de Carlos Fuentes* para establecer dichas particularidades, así, habla de:

relatos de estructura “intramitológica”, que seguirían en su construcción un mito procedente del área cultural de elaboración de la obra, los de estructura “paramitológica”, que tendrían como correlato un mito perteneciente a otra cultura, y, por último, los de estructura “mitopoyética” que, sin seguir un mito o esquema

mitológico determinado, recrearían las condiciones del relato mitológico. (Gras, en Usandizaga, p. 75)

El caso de Roberto Bolaño es el último del artículo, en cuya obra no se recrea un mito en particular sino las condiciones del relato mítico, como ocurre en *2666*, donde no hay una referencia concreta a algún mito prehispánico, pero la estructura recrea la lógica del relato mitológico. Los temas míticos a los que alude su obra son, de acuerdo con Gras:

-El tema del doble, como la dualidad Quetzalcóatl-Ehécatl, en personajes como Espinoza y Pelletier; Rosa, hija de Amalfitano y una amiga suya de apellido Méndez; Pablo y Pedro Negrete y Reiter/Archiboldi.

-Mitos como el de Medusa, Sísifo, Odiseo y Letea.

-Referencias al lago, al altar de sacrificios y a las pirámides aztecas.

Sin embargo, la renuencia de Bolaño a mencionar el nombre de cualquiera de los dioses aztecas es porque otorgarle la forma de un mito a los asesinatos es validarlos al justificar en ello la supervivencia mítica. Por eso es que el autor niega cualquier parecido con *Pedro Páramo* y sí acepta la de *Huesos en el desierto*, de Sergio González. La autora del artículo concluye que es clara la presencia mítica, sin embargo, se evita usarla para disimular la presencia del horror.

En *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen II*, Ríos Baeza hace una mención en relación con esta idea de lo sacrificial-prehispánico, al hablar de los espacios bolañanos, menciona que la relación de los personajes con sitios como las fábricas es profundamente simbólica: “En la obra de Bolaño, la fábrica como espacio ubicado en un margen reconocible deviene una figura casi arquetípica. Es decir, cumple con la lógica de la piedra de sacrificio o de un monstruo que “devora” a los individuos” (2016, p. 70).

Estos espacios representan, por una parte, la crítica marxista sobre la relación enajenada que se establece entre los que en ellas trabajan y los productos que elaboran a partir del espacio fabril. Por otro lado, se pone en evidencia el absurdo de seguir manteniendo un sistema laboral que conduce a los mismos individuos que lo sostienen a

dicha enajenación y su paulatino pero acelerado empobrecimiento. En particular, el trabajo en las maquiladoras es el que más hace notar la relación entre los trabajadores sacrificados a un sistema convulso y corrupto y los espacios de explotación, no sólo laboral sino de cualquier tipo. La idea de dejar la vida en el trabajo se vuelve una realidad en ejemplos como “La parte de los crímenes” en *2666*, donde una parte considerable de las mujeres muertas eran empleadas de esas maquiladoras. No obstante, resulta todavía más significativo el comparativo que se hace entre una de estas maquiladoras y su apariencia de pirámide, como espacio presto para el sacrificio.

Pero no basta con la mención de algún elemento relacionado con la mitología, en este caso, prehispánica o griega. Es importante notar esta presencia, pero la simple mitologización de la obra a partir de elementos que sugieren la presencia de mitos no le otorga su carácter profundo a las mismas. Es decir, la supervivencia de un mito en una obra literaria no se limita a la mención de un elemento de orden visual u objetivo. Un mito puede reivindicarse en la obra literaria de otras maneras también.

Es el caso de los autores que han rastreado elementos que pudieran ser asociados a cuestiones trascendentales. Finalmente, el mito no reside solamente en el relato, sino en el espíritu de trascendencia que dichos relatos intentan conferir a algún aspecto de la vida humana. Un texto que abarca de manera consistente las cuestiones relacionadas con la profundidad de la obra bolañana es el de Patricia Poblete (2006), *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. Esta es la tesis doctoral de la autora donde se abordan cuestiones relacionadas a la simbolicidad, a la luz de diversas teorías, entre las que destacan un análisis de los arquetipos comunes a sus obras, usando el término arquetipo en el sentido que le da Jung de manifestaciones del inconsciente colectivo, rescatando así, el valor del relato mítico y analizando la obra de Roberto Bolaño, sobre los ejes de una mitocrítica. Además, Poblete se remite al uso de otras herramientas como la teoría de los mundos posibles, la teoría de la recepción y la narratología. En este trabajo la autora ofrece un acercamiento a los motivos constantes en la obra de Bolaño, además de hacer una revisión de las estrategias recurrentes en su narrativa.

Después de brindar antecedentes sobre la vida del autor, sobre el estado actual de la narrativa chilena y la posmodernidad dentro de ella, considera la validez del mito dentro del discurso literario y en el pensamiento social. La autora explica la aparición de mitos y mitemas en la obra literaria, no como temas revestidos de actualidad, sino como apariciones constantes de códigos simbólicos, y sobre todo, observa cómo un mito está integrado por diversos mitemas. Reconoce la diferencia entre mitema y motivo, donde el primero es la unidad significativa más pequeña del discurso mítico, según Lévi-Strauss y el motivo es la situación que se repite. Recupera, a partir del uso y aplicación de esta mitocrítica, una secuencia típica de mitologemas: separación-iniciación-retorno.

En el caso de la separación, consiste en el rechazo de la sociedad y posee varios mitemas asociados: llamada a la aventura, negativa al llamado, ayuda sobrenatural, cruce del primer umbral, y el vientre de la ballena. Hay varios motivos asociados, que la autora menciona: orfandad (soledad radical); desarraigo (hombre descentrado y sin raíces); incertidumbre y dudas. Los motivos del viaje, que en la mitología antigua fueron contados como travesías geográficas (Belerofonte en la caza de la Quimera, Perseo en su descenso a los infiernos, los Argonautas en la búsqueda del vellocino de oro) son sustituidos, en la narrativa moderna, preferentemente por el viaje de búsqueda interior, llámese escritura, autoanálisis, crisis existenciales, etc. (Poblete, 2006, p. 101).

En lo que respecta a la iniciación, Poblete cita varios mitemas relacionados: el camino de las pruebas, puesto por los dioses; descenso a lo oscuro; encuentro con la diosa femenina y matrimonio místico; la mujer como tentación; la reconciliación con el padre; la apoteosis del héroe; la última gracia. Como motivos asociados, menciona “la primera vez; el asombro o descubrimiento; la amistad y el amor. La noche y el subconsciente; la ciudad laberíntica o la cárcel; huida y persecución” (2006, p. 104).

En cuanto al retorno, significa que el héroe debe optar por una forma estable de vida, y sus mitologemas asociados son: la negativa al regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral de regreso, la posesión de ambos mundos y la libertad para vivir. Como motivos asociados, Poblete cita: “anagnórisis; reconciliación de liberación psicológica; reencuentro con los seres amados; la reclusión del sabio; el loco o el

vidente tocado por las experiencias extramundanas” (2010, p. 105). Esta “ruta del héroe” aparece, según Campbell, en todas las mitologías, como búsqueda esencial.

Posteriormente a este reconocimiento de temas, mitemas y motivos que configuran dicho viaje del héroe, Poblete se centra en la mitocrítica de la Escuela de Durand para reforzar su postura acerca de la continuidad y supervivencia del mito en la prosa narrativa, a partir de comprender que la importancia del mito está, tanto en los símbolos que configuran al relato mítico, como en el mismo hilo narrativo que los une. Para llevar a cabo este análisis, la mitocrítica considera tres elementos: el tema, el estilo y el régimen de la imagen.

Después, Poblete reseña brevemente la obra narrativa de Bolaño para después hablar de los ciclos y motivos narrativos más relevantes de la misma, dentro de los cuales destacan:

a) la desesperanza y la derrota como rasgos fundamentales del decadentismo de sus personajes, de las situaciones y de la poesía inexistente de varios de ellos.

b) la búsqueda y la huida, visibles a través de viajes y recorridos elípticos, espirales, riesgosos y oscuros. En Bolaño, el viaje es más bien un deambular, un escape que comienza siendo iniciático y acaba siendo terminal, un descenso, la huida de la autoconciencia, de uno mismo.

Después de este análisis, Poblete reflexiona sobre la obra de Bolaño a partir de las estructuras míticas seleccionadas por ella y desde la figura del héroe, tal y como lo había delimitado en el apartado donde reconoce el motivo del viaje y trayectoria del héroe, según las funciones derivadas del mismo. Como se puede observar, el trabajo de Poblete ya tiene clara referencia a la aparición preeminente de elementos míticos y su respectiva importancia. Aunque la observación de estos elementos no es el punto focal de su trabajo, sí aporta antecedentes valiosos para el seguimiento de este tipo de estudios.

De reciente aparición, es el texto de Tomás Fernández, titulado “Bolaño y los clásicos” (2012), que es una ponencia donde se analiza la mitologización en textos como *Amuleto*. Su trabajo es un análisis de tres aspectos importantes: la polifonía, el relato cíclico

en convivencia con la linealidad de la “realidad” y las formas mitológicas que aparecen en el texto mencionado, a partir de la catábasis y la aparición de un personaje femenino que hace las veces de sibila, como es *Amuleto*. Aunque el trabajo no abunda demasiado en cada uno, da un acercamiento interesante al tema del mito como estructura subyacente.

#### **2.1.4 La profundidad mítica de la obra de Bolaño**

Hay que retomar la pregunta ¿cuál es la forma de abordaje del mito a la que este trabajo hará referencia? Lo anterior, para poder analizar en qué medida la crítica ha logrado observar la profundidad de los significados que pudieran deberse a que es el mito el que los articula. Se trata de lo narrado, pero no sólo en la forma, sino con sus implicaciones. No se trata solamente de analizar cómo es que un relato acerca de algún mito aparece en una obra literaria y se estructura como si de un simple armazón o estructura “rellenable” se tratara. El mito que relata posee además simbolismos específicos que son los que, a fin de cuentas, transmiten el mensaje de fondo del relato, y que se refiere a cuestiones en verdad trascendentes.

Algunos trabajos dan cuenta de estos elementos “ocultos” en la obra bolañana, los cuales, una vez descubiertos por el lector, otorgan una nueva interpretación a la misma. Es el caso del artículo de Milene Hostettler-Sarmiento, titulado “Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes*”, presentado en *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, editado por Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (2012). La búsqueda y la errancia se estudian como temas universales vistos en la obra de Bolaño al modo del viaje de Ulises, pero no únicamente tal y como aparece dado en la *Odisea*, sino como Dante lo refiere en el canto 26 del infierno, donde Ulises relata que su último viaje no fue para volver con Penélope, sino para buscar el conocimiento y acercarse a lo desconocido. Así, los personajes de Bolaño viajan constantemente como seres errantes, que incluso no buscan el regreso al hogar, sino romper lazos y enfrentarse al exilio, enlazándose con un tema profundo y antiguo de la mitología occidental: la catábasis.

Pero si bien existen analogías con el mito original, también hay muchos elementos bolañanos que lo desmontan y lo parodian, burlándose del motivo tradicional de la búsqueda. Por eso Ulises Lima encarna precisamente la sátira en torno a este viaje, de la misma forma en que Belano parodia la búsqueda del Grial, pues Arturo Belano es un rey Arturo degradado, cuya búsqueda conduce, no a la trascendencia sino al abismo. Afirma Hostettler-Sarmiento que, precisamente, Cesárea Tinajero (tinaja) satiriza al mismo Grial.

Es alrededor de esta escritora que Hostettler-Sarmiento centra una parte de su análisis, al analizar al personaje. Cesárea, nombre que refiere al título del emperador romano, es la principal representante del movimiento real-visceralista. Es al mismo tiempo, el nombre dado a la operación quirúrgica para el nacimiento, lo que, sabiendo la historia de Tinajero y su final, es una ironía. Por otro lado Tinajero, tinaja, recipiente, es un elemento que posee gran simbolismo en varias culturas, es de donde se abreva la vida, es la matriz, es de donde se bebe la inmortalidad. La búsqueda de Cesárea Tinajero es la búsqueda de los orígenes, pero también del ideal perdido. La narración de Amadeo Salvatierra configura el mito, la búsqueda y encuentro con Cesárea lo derriba por tierra. La muerte de Cesárea cierra un pasado, les quita a los personajes el peso de éste, pero a cambio, los convierte en nómadas y criminales prófugos. Cesárea Tinajero simboliza además el cambio de los ideales revolucionarios de principios de siglo XX a las dictaduras que son la muerte de dichos ideales.

En cuanto al viaje como iniciación y también como pérdida de la identidad, Hostettler-Sarmiento reflexiona sobre que, si bien la novela podría ser incluida dentro del género Bildungsroman debido a que Lima y Belano comienzan su viaje siendo muy jóvenes y en busca de algo que los identifique, esta búsqueda los lleva solamente al vacío, pues en lugar de concretar su identidad, los personajes la pierden. Así, para Hostettler-Sarmiento la pérdida es el leitmotiv más importante, pues esto no le ocurre solamente a Belano y a Lima, sino que la mayor parte de los personajes del libro se va quedando en el camino, perdidos, al igual que la obra real-visceralista.

Además, los viajes iniciáticos de Belano y García Madero ponen en evidencia la soledad que les ha acompañado, pues si bien un viaje iniciático se hace en compañía de un sabio guía o mentor, ellos han hecho el recorrido completamente solos, lo que devela el

traumatismo consecuente. Cuando García Madero logra reencontrar a Ulises y a Belano en unos baños, entre humo de marihuana, lo que da a la escena un pretendido aire sobrenatural y casi sacralizado, entonces se pone en evidencia otro leitmotiv importante: la dualidad luz/oscuridad. Lima y Belano, como héroes, poetas y protagonistas, tienen una ocupación oscura como vendedores de droga. Salen de la niebla de los baños, pero no lo hacen para guiar a García Madero, al contrario, lo llevan a la errancia. Lo mismo pasa en otros personajes como Auxilio Lacouture, quien también vaga sin fin. Y a diferencia de los hebreos que en la Biblia van en busca de una tierra prometida, en Bolaño tal sitio no existe. Y finalmente, así se instalan el sentimiento de derrota y degeneración de los ideales que en un inicio podían haber guiado la búsqueda y el viaje.

Como se puede observar en este recorrido por la crítica, se ha transitado desde el presentimiento de dimensión mítica en Bolaño hasta el reconocimiento del mito como tal en su obra, a partir, tanto de las temáticas profundamente simbólicas y significativas, hasta la aparición concreta de relatos y elementos claramente enunciadores de esta cuestión. Como se ha observado, desde la percepción de las ciudades oscuras, los espacios post-apocalípticos y laberínticos, los no-lugares y otras definiciones dadas por Manzoni y Bolognese, hasta la identificación de determinados elementos míticos, hay un recorrido que pasa por diversas perspectivas que van, desde la intuición de un contenido profundo en la obra de Bolaño que sugiere la posibilidad de un tratamiento mítico, hasta la relación de elementos concretos en la obra.

## **2.2 EL MOTIVO LITERARIO EN LA CRÍTICA SOBRE BOLAÑO: TEMAS Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES**

A continuación se hablará acerca de si los autores especialistas en Bolaño han llevado a cabo análisis desde los motivos literarios presentes en su obra. Antes de continuar, es necesario responder brevemente a la pregunta ¿Por qué se ha elegido el análisis del motivo literario para abordar la obra bolañana? Para dicha respuesta, permítase una analogía y luego una digresión.

### **2.2.1 Bolaño al microscopio: la obra mutante de Roberto Bolaño**

La obra de Bolaño es una obra mutante. Esta declaración obedece a que, si bien existe una línea “genética” y de herencia que remite hacia diversos autores latinoamericanos (como Borges), Bolaño ha hecho una obra que en realidad, trastoca las estrategias literarias y los cánones. La obra bolañana es, en ciertos términos, un nuevo individuo. Es una mutación a partir de la cual se deben reconsiderar las cosas que se saben y las reglas establecidas. Es como cuando en el ambiente surge un individuo que, pese a poder caracterizarse como perteneciente a una especie o familia, posee elementos o características que le vuelven único, diferente, inclasificable. A este nuevo elemento del ambiente hay que ponerlo bajo el microscopio: cartesianamente, se lo observa detenida y cuidadosamente, se pueden aventurar hipótesis pero hay que buscar comprobarlas a la luz de lo que se tiene y si es necesario, formular una nueva teoría. Para esto, se le descompone; si es posible se desmenuza, se estudian sus mínimos elementos, sus moléculas. Y con base en esta información, se dispondrán los enfoques teóricos con los que se aborde. Además, al nuevo individuo se le considera en función de los demás individuos con los que pudiera tener parentesco y así se pueden aventurar conclusiones sobre su formación y comportamiento.

Para ilustrar cómo es que en verdad el texto bolañano representa un “mutante” con respecto a otras literaturas, se cita a continuación el trabajo de Felipe Ríos Baeza, quien, en su tesis doctoral titulada *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*, plantea una revisión del concepto e idea de lo marginal como clave definitoria de la obra bolañana, es decir, Ríos Baeza se refiere, no solamente a los espacios de la periferia a donde suelen dirigirse los personajes dentro de las novelas y cuentos, también a la marginalidad de la obra de Bolaño con respecto a los límites de lo que se conoce como canónico en la literatura.

La mención de este trabajo en estas líneas es importante porque desde aquí es desde donde se aprecia la mutabilidad de la obra de Bolaño con respecto a líneas canónicas anteriores. Además, se explora la cuestión de lo marginal no solamente como un espacio

sino como una postura frente a dicho canon, aunque no se deja de lado una observación sobre la manera en que el lector puede acceder a los espacios en la obra de Bolaño<sup>23</sup>.

Esta idea desarrollada por Ríos Baeza tiene continuación en su libro *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. En la primera parte de su libro, Ríos Baeza explica cómo suele incorporarse un texto al canon, curiosamente, a partir de referencias hechas desde la crítica contenida en la obra bolañana precisamente hacia estas instancias institucionales que deciden qué se publica y qué no. Y también como se trastocan estos límites canónicos cuando la centralidad se desplaza hacia los márgenes. Pero más importante todavía es la manera en que Ríos Baeza describe la inclusión de elementos provenientes de géneros considerados menores o marginales dentro de la literatura, tales como el horror, la ciencia ficción, lo erótico y lo pornográfico, la novela policial e incluso, elementos provenientes de la cultura de masas. Con estas nuevas modificaciones al “ADN” de la obra literaria es posible entender a qué se refería el mismo Ríos Baeza cuando en la presentación de su libro mencionó, tal cual, que la obra bolañana es “mutante”.

### **2.2.2 Desde los temas del desplazamiento**

Como ya se ha visto las posibilidades temáticas de la obra de Bolaño son muy grandes. Es por esto que se ha elegido trabajar con el motivo literario, en cuanto unidad temática mínima del texto literario, que ofrece la posibilidad de analizarlo desde lo más profundo y a la vez, enlazarlo con otros que pudieran dar luz sobre el significado profundo de la obra en relación con su entorno, sus antecedentes, su contexto y su interpretación. Así, a continuación, se da cuenta de los trabajos donde esta aproximación se encuentre presente.

Al igual que con el análisis del mito en lo bolañano, donde se puede rastrear la conformación de una observación concreta de su estudio, desde la simple intuición de lo

---

<sup>23</sup> Así, Ríos Baeza comienza su trabajo hablando del canon y la tensión existente entre esta noción y la transgresión que supone la incorporación de géneros considerados anticanónicos como la ciencia ficción, el relato policiaco, el erótico, lo fantástico y lo sobrenatural. Al mismo tiempo, comenta también la hibridación de la literatura bolañana con la llamada cultura de masas a través del uso de estructuras provenientes del mundo televisivo, las novelas de vaqueros y la música popular. Esto ilustra lo que decía al principio de este apartado sobre que la literatura bolañana necesita ser observada bajo visos un poco distintos a los que se usan para otros textos.

mítico hasta textos donde se formaliza al respecto, en el caso del motivo literario se consideran en primer lugar, y por una cuestión cronológica principalmente, aquellos trabajos donde se habla más bien de los temas relacionados con el desplazamiento en el espacio, no necesariamente apuntando a una relación mítica, pero sí como elemento fundamental de la temática del autor para luego observar aquellos trabajos donde se concreta en torno a un motivo literario del viaje.

Concretamente, cuando aquí se habla de analizar el motivo literario presente en la obra de Bolaño, se habla de analizar el viaje. En términos del tópico literario, se diría *homo viator*. Pero para decidir si en Bolaño existe o no un tópico literario, hace falta mostrar que en verdad el motivo literario aparece muy recurrentemente en su obra. Y es que el tema del viaje se puede observar, solamente para comenzar, en obras como *Los detectives salvajes*, 2666, “El Ojo Silva”, “El Gusano” y *Amuleto*. Los personajes se desplazan, una y otra vez, y buscan algo... una ciudad-promesa, un personaje icónico, una idea. Pero mientras lo hacen, se vuelven marginales, se alienan, se vacían y alcanzar su objetivo se vuelve cada vez más desesperante y al mismo tiempo desolador.

Por supuesto, gran cantidad de trabajos al respecto analizan incansablemente Santa Teresa y los temas que orbitan en torno a ella. En relación con el viaje, la movilidad, la búsqueda y la ciudad utopía-distopía, algunos trabajos se enfocan en su carácter de espacio fronterizo (por ejemplo, los trabajos de Domínguez Luis, 2009, Molina Olivares, 2011 y Volpi, 2012 acerca de lo fronterizo y el horror que se le relaciona). La idea de “frontera” puede traer a la mente la idea de *finisterre*, de lo insondable, de aquello donde algo, ilusiones o decepciones por ejemplo, finalmente acaban. Tan importante es el tema del desplazamiento espacial en Bolaño, que Carmen de Mora (2011), en su texto titulado “Los espacios del horror”, analiza la función del espacio en *Nocturno de Chile* y *Estrella Distante* para mostrar cómo *a través de los desplazamientos se va elaborando la trama narrativa*. La autora observa en estas novelas el extraordinario poder connotativo del espacio al ser el elemento que mantiene la cohesión textual en ambas novelas, reforzando e intensificando el argumento de las mismas.

En una línea similar va el texto de Julia Elena Rial, “Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño” (presente en el libro ya mencionado, bajo la

coordinación de Fernando Moreno, *La experiencia del abismo*, 2011). En este texto, la autora pone en evidencia el desarraigo y *el continuo deambular* que llevan a cabo los personajes como García Madero, Belano y Lima. Este movimiento desconcertado no corresponde únicamente a elementos espaciales, sino también temporales en cuanto a que Belano aparece y desaparece de la novela, de un tiempo a otro. El lenguaje es partícipe de este movimiento y se va decantando poco a poco, a lo largo de la novela, en el horror latinoamericano. La intermitencia de las pisadas de los personajes se traduce en un modo de vida sin método, periférico, sin memoria, que genera a su vez una búsqueda interminable, parece la infructuosa búsqueda de un tesoro, dice Rial, y en medio de esta desubicación, el líder, Belano, es el “símbolo roto” en medio del horror.

También, dentro del libro *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, está el trabajo de Jaime Concha, llamado “Amuleto”. Concha habla de la trayectoria y éxito de Bolaño como autor transnacional a manera de introducción al análisis de *Amuleto*, el libro donde se narra sobre Auxilio Lacouture. Se destaca la visión onírica del paisaje americano que “se enlaza, antitéticamente, con las fuerzas de creatividad y destrucción que parecen habitarlo” (Concha, 2011, p. 201). La geografía de vanguardia, dada en el texto, es el escenario para los *continuos e interminables desplazamientos* de los personajes, metáfora de un continente desquiciado, donde se van intercalando y van cruzando otros más. Esta vorágine, afirma Jaime Concha, se encarna en la ciudad y sus intersticios, y en medio de ella parece recrearse una atmósfera de sacrificio humano, como en la escena donde el rey de los putos tiene secuestrado a un joven moribundo. Entonces, el espacio urbano se vuelve simbólico, a la manera de un valle desolado, de un cementerio con residuos de la violencia y la autodestrucción.

Como se puede observar, el tema de la frontera y lo marginal como sitios hacia donde se dirigen los personajes han sido muy abordados ya desde la crítica, sin embargo, se ha pasado casi por alto la cuestión del desplazamiento o el viaje y más, la dimensión profunda que pueden tener. Sin embargo, el texto que a continuación se menciona sí habla en concreto de la importancia del tema del viaje y sus implicaciones.

### 2.2.3 Hacia el tema y el motivo literario del viaje

A partir de aquí, los trabajos de la crítica ya se aproximan a hablar concretamente del tema del viaje, con miras a considerarlo un motivo literario recurrente en Bolaño. En el 2010, Bolognese publica su artículo “Viaje por el mundo de los letraheridos”. En éste la autora plantea el proyecto narrativo de Bolaño a partir de los personajes, derrotados y “huérfanos de la literatura”. El artículo comienza:

El tema del viaje es una constante en la obra de Roberto Bolaño. Sus escritos siempre hablan de travesías, reales o imaginarias, además de ser, ellos mismos, viajes entre otros textos y entre sus autores [...] El lector de Bolaño es llamado, pues, a hacer un doble viaje: por el universo de los protagonistas de sus historias, y por la literatura misma cuando lee las partes relacionadas con los otros autores. (p. 466)

Y es la literatura la única que puede salvar a estos personajes, en medio de sus migraciones interminables, del fracaso absoluto, víctima de una sociedad vacía, por lo menos antes de iniciar dicho viaje, que es el tope de la “iniciación” literaria por ellos deseada. Continuamente, hay referencias variadas en torno a la obra de literatos y poetas del real visceralismo, desestabilizador de la literatura del canon, donde la escritura es la huida de los poetas de esta colección canónica de autores del sistema que los ha puesto en esa situación de orfandad en la que se encuentran. Y para tratar de salir de ella, es que inician viajes, como aquel en busca de Cesárea Tinajero, que por lo general terminan en una profunda decepción.

El tema del fracaso en relación con los personajes es muy frecuente en Bolaño, porque se asocia a la cuestión del mal, pero sobre todo, a la marginalidad, el exilio y claro, el viaje. Viaje que se hace porque se desea una utopía o porque se desea escapar de la distopía. Así lo deja ver Juan Miguel López Merino en su artículo “Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño” (2010). Ese sentimiento de no pertenencia, de desesperanza,

del que se genera la búsqueda ansiosa de una utopía y a la vez saber que dicha utopía quizá no esté en ninguna parte, se encuentra muy presente en sus obras. Ahí está, por ejemplo, Belano, el más huérfano de todos los escritores bolañanos, él mismo una utopía perdida. Sin embargo, el resto de los personajes no hacen sino traducir una especie de miedo que, afirmaba Bolaño, se encuentra instalado en los escritores de su generación, que frente a la expectativa de la marginación y el fracaso, se dedican a vender libros al por mayor. Pero como la ruptura no vende con facilidad, entonces, el fracaso y todo su horror se hacen presentes. Y para afrontarlo, sólo queda la dignidad. En la estética bolañana, si el éxito es inamovible, el fracaso por el contrario representa la movilidad continua, y este es el concepto de viaje que posee la obra de Bolaño: la búsqueda de la utopía, del éxito, a sabiendas incluso de que no se va a lograr.

En la misma idea del vacío asociado a la necesidad del viaje o como producto de uno fallido, Mireia Companys Tena, presenta en el 2010, su tesis titulada *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*, donde se aboca a estudiar el tema del doble, como duplicación y simetría, en relación con el tema de la búsqueda de identidad, con antecedentes dados en la orfandad, tanto individual como colectiva de sus personajes en la forma del exilio, y que los motiva a emprender un viaje y una búsqueda que no lleva a ningún lado en realidad, pues no hay forma de curar esa carencia identitaria, rayana en la locura, con partes de humor y pesadilla.

En cuanto al tema del viaje o búsqueda, que es constante en la obra del escritor y da pie al tema de la presencia del mal, derriba cualquier intento de que los protagonistas obtengan cierta seguridad o estabilidad en un mundo en crisis. Dado como motivo literario y analizado como tal por Companys en un apartado del mismo nombre, el viaje representado por personajes como Ulises Lima da como resultado un pequeño y frustrado Odiseo, al igual que con otros protagonistas como Auxilio Lacouture, Archiboldi, Joaquín Font y por supuesto, Belano, una especie de Quijote, dice Companys. Además, este viaje se convierte en una travesía de la memoria, que es igual de esquiva que el viaje real, y que conduce a espacios fronterizos, que al decir de la autora, son “espejo invertido” del progreso, de la civilización, de la gran metrópolis, un reflejo distorsionado que también

adquirirá una importancia fundamental (quizá aún mayor) en la Santa Teresa de 2666” (2010, p. 47).

El motivo literario del viaje presenta, además, variantes tales como tratarse de viajes iniciáticos -que se hacen en busca de un escritor o artista, que representa una añoranza y un capítulo fundacional de algo que tiene particular importancia para los personajes-, descensos al infierno -que pueden ser reales mentales, como el de Auxilio Lacouture cuando su memoria viaja hasta los baños de la universidad durante la ocupación militar- viajes de exilio -como los del mismo Belano y Lacouture- o incluso, viajes circulares - como el del Ojo Silva después de huir del burdel hindú. Pero finalmente, estos viajes evidencian la característica de errantes de los personajes bolañanos, siempre en movimiento, confusos e inestables.

En otro apartado titulado “La topografía del apocalipsis: los lugares del mal”, Companys habla de diversos espacios de la obra bolañana que representan lugares de la pesadilla y del horror que “configuran una compleja topografía del apocalipsis y que se convierten en una metáfora de Latinoamérica y de la humanidad entera” (2010, p. 89). Se trata de espacios como el Chile de pesadilla en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, el continente americano en *La literatura nazi en América*, y Ciudad Juárez/Santa Teresa y el D.F. en *Los detectives salvajes*, *2666* y *Amuleto*. Por supuesto que de todas, resalta Santa Teresa como lugar infernal por los asesinatos, la zona desértica donde se ubica, el horror que se desenvuelve en ella y la violencia de tantos tipos.

De la misma forma, se destaca el papel de los desiertos de Sonora como espacios simbólicos de la desolación y la búsqueda inútil. Es un lugar de tránsito, fantasmal y desdibujado, líquido, como diría Zygmunt Bauman, un “no-lugar” como diría Marc Augé. Y también están otros lugares que disuelven la identidad y la misma humanidad, como basureros, descampados, carreteras, barrancos, situados en las afueras de la ciudad de Santa Teresa. Lo más angustiante de estos y otros espacios, es que al final, los personajes encuentran en ellos, dice Companys, la derrota.



## **II. EL MITO DEL VIAJE COMO MOTIVO LITERARIO EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO**

En esta sección se analizan ejemplos provenientes de varias mitologías para extraer modelos de mitos de viajes, cuyos componentes y características sirvan posteriormente para mostrar de qué manera aparece como motivo literario en la narrativa de Roberto Bolaño. Se verá cómo el mito del viaje, a partir de sus mitemas asociados, se diferencia de unos tipos a otros y se manifiesta como diferentes motivos literarios en la obra de Bolaño. Hay que recordar que el motivo no es la temática de una obra, sin embargo, se relaciona estrechamente con ella a través de sus formantes, que son los elementos que caracterizan a cada motivo. Así, estos motivos determinan la orientación temática que la obra va cubriendo a medida que avanza.

## **1. LA INTERPRETACIÓN MÍTICA EN ROBERTO BOLAÑO**

Ríos Baeza (2013) comenta que la obra de Bolaño se caracteriza por ser una literatura donde confluyen géneros como “la ciencia ficción, la novela de terror, la novela gótica, la crónica de viajes, la novela pornográfica o el thriller” (p. 121). Pero en torno a estos géneros resalta una cualidad importante: en su mayoría tienden a presentar las acciones de los personajes como una serie de rituales o iniciaciones. Es decir, en esta narrativa cosas como, por ejemplo, el sexo no es solamente una cuestión animal, sino una manifestación de cierta esfera de la vida del hombre que significa algo importante, desde una iniciación hasta la manifestación de la parte divina de su ser. Lo mismo con otras cuestiones, como el terror, las miradas a la muerte, el horror y por supuesto el viaje, elementos temáticos que no son solamente esto sino búsquedas de la dimensión sagrada del ser humano. De esta manera, en la forma híbrida de la literatura de Bolaño se puede observar que el desplazamiento como motivo literario no solamente ocupa un lugar importante por la continuidad con la que aparece, sino porque refleja el trasfondo oculto del pensamiento mítico que sigue apareciendo en la cultura sin importar la época o circunstancia.

Al respecto, hablar de la materia mítica que compone la obra de Bolaño es hacer referencia al tipo de mitos que se pueden hallar en ella. Es claro que el nombre Ulises Lima hace alusión al Ulises de Homero, similar a que Arturo Belano esté buscando a una mujer cuyo apellido se confunde con “tinaja” remite a la búsqueda del Grial en la saga arturiana medieval. Pero ¿en qué medida es pertinente hablar de un descenso a los infiernos, de un laberinto o de una ascensión al modo de la mitología griega, celta, egipcia o asiria?

Subirats habla de este tema cuando discute la misma cuestión en torno a una interpretación de *Pedro Páramo* en un modo similar al que se hace en estas líneas. Acerca de cómo hablar del descenso de Juan Preciado al inframundo como un descenso al Hades, o como un Telémaco mexicano, Subirats comenta, en torno a Pedro Páramo, de qué manera es posible encontrar en la novela de Rulfo una gran cantidad de referentes míticos, donde el mismo Carlos Fuentes ya ha visto a Telémaco, Caronte, Orfeo, Edipo, el Hades, el Minotauro y la travesía de Dante. Sin embargo, Subirats se pregunta en qué medida es posible sostener esta clase de comparativismos mitológicos con cosmovisiones extranjeras. No sin cierta ironía, comenta que el descenso de Juan Preciado al Hades podría ser visto como una especie de ritual órfico de iniciación adaptado a las condiciones culturales iberoamericanas.

Subirats<sup>24</sup> no descarta del todo este comparativismo al que critica, pero añade que también en América existen los suficientes elementos para poder hacer una revisión mítica del trasfondo de una obra como *Pedro Páramo*:

La proximidad mitológica de Juan Preciado y Quetzalcóatl permite establecer asociaciones fascinantes. (...) Quetzalcóatl, por otra parte, es hijo de Coatlicue. Esta genealogía ilumina poderosamente la relación del protagonista de Rulfo con el inframundo y sus diosas matrilineales (...) Pero estas asociaciones plantean a su vez nuevos dilemas. En primer lugar, el personaje de Juan no es un héroe en un sentido riguroso, es decir, mitológico, de esta palabra. Por otra parte, su viaje a Comala en pos de su padre no responde exactamente al mito del descenso de Quetzalcóatl al inframundo de Mictlán. (Subirats, 2014, p. 52)

Lo anterior significa que, si bien no se descartan visiones en torno al mito proveniente de otras latitudes, en la medida de lo posible también se pueden rastrear mitos originarios de América, subyacentes a la obra literaria.

---

<sup>24</sup> Subirats remite a Lienhard cuando habla de Pedro Páramo, y Martin Lienhard hace una interesante propuesta de análisis de *Pedro Páramo*, donde se plantea, al lado de la interpretación que Carlos Fuentes hace del texto en función de La Odisea, donde Juan Preciado es un Telémaco que busca a su padre, otra más “etnográfica”, donde existen suficientes elementos provenientes de núcleos cosmológicos de la “trastierra” mexicana, como él llama a la posibilidad de encontrar en *Pedro Páramo*: abundancia de motivos vinculados a creencias y ritos populares de México, más que nada a las concepciones respecto a la muerte y la vida de ultratumba” (Lienhard, 1990, p. 276).

Por otro lado, Patricia Poblete Alday, en su libro *Bolaño: otra vuelta de tuerca*, comenta lo siguiente con respecto a retomar visiones míticas bíblicas para la interpretación del trabajo literario de Bolaño:

Puede parecer contradictorio que pensemos en términos bíblicos en una época tan hostil a las mitologías, a los ‘grandes metarrelatos’ como la nuestra. Pero si consideramos la Biblia al modo de Blake –como el ‘gran código’ de nuestra imaginación– veremos que, más allá de sus implicancias dogmáticas e históricas, su mitología es tan poderosa que sobrevive y se extiende en las estructuras profundas de la ficción literaria. Creamos o no en una herencia psicológica común por debajo de los condicionantes culturales, es innegable que las imágenes que surgen desde el Pentateuco modelan nuestra cosmovisión (y por ende, nuestras creaciones), ya sea para comulgar con ellas, para rechazarlas o para subvertirlas. (Poblete, 2010, p. 19)

De la misma forma, los mitos griegos, la saga arturiana de fuertes reminiscencias celtas, la antigua epopeya griega y muchas otras mitologías han tenido influencias sobre el imaginario y por lo tanto, sobre la literatura, a lo largo del tiempo. Es por eso que en el análisis que se presenta en estas líneas, se trabaja tanto con el mito mesoamericano, como con el proveniente de otras latitudes.

Subirats agrega algo importante: cuando se está hablando de una obra literaria donde es posible rastrear elementos míticos, no hace falta reproducirlos con fidelidad y exactitud absoluta:

...no nos encontramos frente a la restauración arqueológica de un mito, sino ante una obra de arte. Y el valor artístico de esta historia no reside en la fidelidad filológica con la que reproduce un mito antiguo, sino en la creación de un personaje y una situación expresivos en las que estas imágenes y símbolos mitológicos sean capaces de dar sentido a situaciones psicológicas y sociales complejas, pero comunes y comprensibles para todos nosotros, mexicanos o no mexicanos, y en nuestro espacio y tiempo actuales. Por último, es preciso tener en cuenta, nos complazca o no, que esta *arché* mitológica no puede existir en su pureza originaria,

si tal cosa como un mito en estado de pureza imaginaria es imaginable. (Subirats, 2014, p. 52)

La obra literaria plantea, entonces, un trabajo de transformación artística, donde la validez de una interpretación mítica no depende de la exactitud con la que el mito se reproduzca. Y más, tomando en cuenta, que el mismo mito ha sido objeto de continuas reelaboraciones y reinterpretaciones a lo largo del tiempo de las que nosotros mismos probablemente no seamos conscientes.

El mito no puede existir con su “pureza originaria”, es decir, como ya se vio en el capítulo anterior, la novela contemporánea no es un relato folklórico que requiere que todas las formantes del motivo literario aparezcan siempre en el mismo orden y disposición que en el mito original, incluso como si fuera posible pensar en un mito en “estado de pureza”. Gras resalta la estructura mitopoyética en obras de Bolaño, como *2666*, donde “sin seguir ningún mito en concreto, el propio proyecto narrativo parece recrear las condiciones del relato mitológico” (2006, p. 90).

En la obra de Bolaño existen referencias a mitologías que pueden estar emparentadas o no con el pensamiento prehispánico, como afirma Gras (2006) y alternativamente con el europeo. Bolaño, finalmente, estuvo en contacto con el pensamiento mítico de un continente donde se mezclan lo indígena y lo colonial, y el mestizaje y el sincretismo elementos constitutivos de la cultura. Al respecto, hay elementos que permiten una interpretación en relación con la mitología griega, asiática o europea, y otros donde es más preciso pensar en los cultos prehispánicos.

La búsqueda de una exactitud con los temas, elementos y mitemas de un mito en particular es por demás inútil y un tanto ociosa, puesto que, como se mencionaba antes, la obra literaria no necesita que los formantes del motivo aparezcan de una manera exacta: “la obra de arte tiene que trazar un frágil equilibrio entre esos extremos: las memorias orales antiguas, y las realidades y los discursos modernos” (Subirats, 2014, p. 54). Aprender el trasfondo mítico en la obra de Roberto Bolaño permite valorar una nueva dimensión en su obra que hace referencia a la dimensión sagrada y trascendente del texto literario.

## 2. PARA UNA TIPOLOGÍA DEL MITO DEL VIAJE: SUS ORÍGENES

El viaje en diversos mitos es prácticamente universal. Aparece constantemente en las narraciones de diversos pueblos, y en diferentes etapas de su desarrollo. Incluso, se puede apreciar que estos relatos ya estaban presentes en etapas muy tempranas del ser humano, por ejemplo, desde las tribus neandertales, entre quienes: “el mito casi siempre está enraizado en la experiencia de la muerte y el miedo a la extinción [...] los mitos más impactantes tratan sobre situaciones límite y nos obligan a ir a más allá de nuestra experiencia. Hay momentos en que todos, de un modo u otro, tenemos que ir a un lugar que no conocemos y hacer algo que nunca hemos hecho” (Armstrong, 2005, pág. 13).

Para Armstrong (2005), las mitologías del viaje se diferencian entre sí porque en sus orígenes, cada una de ellas se debe a motivaciones particulares y diferenciadas según la época en que se daban y merced a las necesidades físicas y espirituales de los humanos. De acuerdo con la distinción que hace la autora es que se ha clasificado los momentos del viaje en cuatro categorías, que como resultado arrojan cuatro variantes del mito del viaje. De estas raíces antiguas se desprenden al menos cuatro tipos para comenzar a pensar el viaje: como una búsqueda de algo esencial para la sobrevivencia o para la trascendencia; como un ascenso espiritual, un estadio por encima de la vida común y corriente; como el descenso a las profundidades en pro de un encuentro con la parte mística de la existencia, o como una iniciación que repercutirá en cierto bien para la comunidad.

Si bien estas formas del viaje son diferentes entre sí, aparentemente, por el tipo de meta que se persigue, en el fondo, todas obedecen a cierta cuestión relacionada con lo iniciático o con diferentes momentos de este proceso de cambio: algunos viajes son para comenzar a la iniciación, otros para culminarla. Así, se verán a continuación características y elementos propios de cada uno de estos tipos de viajes, observando además, los mitemas que suelen acompañarles, en una aproximación mitémica como la propuesta por Durand y que determinan el tipo de motivo literario de viaje que se presenta, para así identificarlos claramente en la obra de Bolaño.

## **2.1 EL VIAJE EN BUSCA DE UN BIEN PRECIADO.**

Para Armstrong, los temas viajeros más antiguos se remontan a la época del Paleolítico, en que los humanos tenían que aventurarse en largas jornadas de cacería, buscando presas y a sabiendas de que quizá no lograrían volver con su tribu. Se abandonaban las comodidades, seguridad y beneficios de la vida en grupo, padeciendo quizá hambre, frío y peligro en la búsqueda de las presas. Finalmente, buscaban algo importante para la subsistencia de su tribu y de ellos mismos. La caza de un animal suponía obtener pieles, carne y grasa que servirían para mantener cierta comodidad y estabilidad. La presa no era en sí misma el objetivo, sino lo que podía proveerse a los demás o a uno mismo a partir de ellas. Así, el viaje como mito dentro de un relato siempre puede remitir a algo más que un traslado.

Este tipo de viajes son hechos con el objetivo de encontrar algo que el personaje cree que le hace falta, que necesita, o que representa un bien muy deseado. La búsqueda del objeto le da sentido al relato. Se trata, por lo general, de una ciudad. Pero también, un objeto mágico o una persona. Por ejemplo, los cuentos folklóricos lo han traducido a la búsqueda y rescate de una princesa. Como motivo literario, aparece en la *Odisea* y en la *Eneida* como fundamento de ambos relatos épicos. Pero los mitos presentan mucho más. En *El libro de los indios*, escrito por Natalie Curtis en 1907 se describe, al respecto, una ceremonia que ella presencié: “las canciones describen un viaje a un lugar bendito más allá de las montañas sagradas donde moran la vida eterna y la felicidad. Los seres divinos que habitan en las montañas y más allá son quienes crearon las canciones, que por eso hablan del viaje como de un regreso al hogar” (Campbell, 2013, p. 137).

No cabe duda de que existe una estructura de pensamiento arquetípica en los relatos, que subyace a este interés por encontrar algo que se desea, ya sea porque el protagonista lo anhela, o porque es fundamental para el bien común. Para Northrop Frye, la obra literaria “responde a una serie de preocupaciones de orden universal que tienen su relación y explicación en el origen de los mitos” (Salazar, 2015, p. 28) y uno de los más importantes es el de la búsqueda. Frye analiza obras literarias de diferentes épocas y descubre que en todas existe una preocupación por resolver los temas inacabados de la psique humana, y en ese sentido, desde Edipo huyendo y buscando sin querer su destino, hasta Dante y mucho más, el tema principal es la resolución de los conflictos humanos primordiales, a través de

la búsqueda de un paraíso, perdido siempre. Para este autor: “todo el cúmulo de imágenes o arquetipos genéricos están inspirados en un mito fundador y único, el quest-mith o mito de la búsqueda [...] la añoranza de un paraíso perdido, con lo cual la vida se presenta al hombre como un lugar laberíntico y devorador, del que puede salirse sólo gracias a las capacidades y crecimiento espiritual del individuo; o hundirse y perderse en él, fruto de su negación, rebeldía o maldición (Salazar, 2015, p. 28)”<sup>25</sup>

Los mitemas de este tipo de viajes son: la revelación de una necesidad, la promesa de un bien a obtener, la búsqueda, el encuentro con lo sobrenatural, las pruebas y dificultades, el fracaso, la posesión de los dos mundos, la transformación y el regreso (Campbell, 2013). En este sentido, el motivo literario del viaje en busca de una utopía viene dado en compañía de alguno de esos elementos que en combinación, permiten apreciar la redundancia del mismo. Si bien en el mito como relato folklórico tienden a aparecer la mayoría de estos componentes en un orden más o menos preciso y siempre similar, en el relato literario no siempre aparecen todos ni en el mismo orden, lo que no altera de ninguna manera las implicaciones y relaciones.

A manera de ejemplo, el relato más antiguo y representativo de este tipo es la búsqueda de Gilgamesh por la planta que le dará la inmortalidad. El rey Gilgamesh, después de matar al monstruo Humbaba, de perder a su mejor amigo Enkidu, de haber entrevisto la soledad después de la muerte, de haber rechazado a la diosa Ishtar y de haberse enfrentado al toro sagrado, se embarca en un viaje hasta el fin del mundo, buscando la flor que le permita burlarse de la muerte. Irónicamente, casi pierde la vida en el intento. Pero cuando lo logra y encuentra la planta, la pierde rápidamente, lo que convierte su búsqueda y viaje en un sinónimo de frustración. Al final, el rey no tiene otra alternativa que resignarse a que su destino será el mismo que el de todos los mortales, si bien su memoria será lo que sí alcance a sobrevivirle (Malbran-Labat, 1983). Cabe resaltar que la búsqueda de Gilgamesh no es sólo la búsqueda de un rey, semidiós. (Lara Peinado).

---

<sup>25</sup> “De todas las ficciones, el viaje maravilloso es la única fórmula que nunca se ha extinguido” (Frye, 1957, p. 63)

### 2.1.1 El viaje de Belano y Lima en busca del “Grial” Cesárea.

Los viajes iniciáticos no los hacen personajes que apenas vayan a adentrarse en algún “misterio” o en alguna cuestión hermética. Por el contrario, estos personajes han pasado previamente por muchas pruebas, dificultades, batallas y más. Lo único que les falta en su itinerario de problemas es un viaje largo que les permita enfrentar una prueba final. Arturo Belano y Ulises Lima buscan a Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*. No son dos personajes recién iniciados en los misterios de la poesía. Ellos ya la conocen. Conocen sus vericuetos y se han enfrentado a diferentes obstáculos antes de poseerla. Pero encontrar a Cesárea significa para ellos hallar el germen del realismo visceral y legitimarse como poetas. Pero en realidad, nadie conoce a Cesárea, en sí misma es un mito, pues se sabe de ella solamente lo que los iniciados deben saber. Acerca de sus reuniones, Amadeo Salvatierra dice “Sólo cuando se acabó y Pablito Lazcano y yo nos fuimos por las calles del centro recitando al reaccionario Tablada me di cuenta de que ella no había estado, y también me di cuenta de lo poco que sabía yo de Cesárea Tinajero” (Bolaño, 1998, p. 274).

Por si fuera poco, uno de ellos ha tenido una especie de premonición que le indica cómo interpretar el poema de Tinajero: “dijo que no solo era interesante sino que él ya lo había visto cuando era un escuincle. ¿Cómo?, dije yo. En sueños, dijo el muchacho, no debía tener más de siete años y estaba afiebrado” (Bolaño, 1998, p. 375). De la misma forma, Gilgamesh recibe de Enkidú el aviso de lo que le está por venir. Un anuncio, una visión.

Así, entusiasmados, Belano y Lima se lanzan a la búsqueda, de la misma forma que lo hicieron los protagonistas de relatos y las legendarias búsquedas del Dorado, La Isla de San Brandán, el pozo de San Patricio y muchos otros sitios que ofrecen al hombre el alcance de un enorme bien espiritual o material (Eco, 2013 y Ramírez, 2004), aunque las pruebas de que exista sean vagas y difusas: “no se me preocupe Amadeo, nosotros le vamos a encontrar a Cesárea aunque tengamos que levantar todas las piedras del norte [...] lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo [...] vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero” (Bolaño, 1998, p. 553). Sin importar lo

inexistente del tesoro que Belano y Lima pretenden encontrar, ni la imposibilidad de conseguirlo en realidad, ambos están convencidos de que esta búsqueda vale la pena.

Además, el final del camino no siempre suele dar buenos resultados, ni siquiera entrega aquello que los viajeros buscaban con tanta insistencia. Como motivo literario, el viaje en busca de una utopía reúne los mismos elementos del mito, en el sentido de que este viaje sólo se depara a los que ya forman parte de un grupo en particular y además, el resultado de su viaje no es el esperado.

Resulta importante mencionar al respecto la búsqueda del Grial, dada por Chretien de Troyes y otros autores, donde solamente los caballeros de Arturo pueden buscar el sagrado objeto. Es relevante por la cuestión de que Belano y Lima encuentran, en el Centinela de Santa Teresa, el nombre del torero Pepe Avellaneda, que viajó a Sonora acompañado de una mujer llamada Cesárea Tinaja. Es interesante que, como motivo literario, la cuestión de la búsqueda del Grial aparece con una significación paródica en el nombre de Arturo y su búsqueda de “Tinaja”. Hostettler-Sarmiento (en López y López, 2012) agrega al simbolismo del nombre la referencia al caldero de la abundancia y la vida eterna en la India, China, Creta y, aunque ella no lo menciona, para los celtas. Así, con los respectivos cambios en las formantes del motivo que aquí se hace presente, la búsqueda de Arturo Belano y Ulises Lima se equipara a Gilgamesh.

Existe en particular el relato histórico basado en la búsqueda de las siete ciudades de Cibola al norte del territorio novohispano, realizada por Castañeda Nájera, Cabeza de Vaca y Juan de Oñate, uno tras otro sin conseguir ningún éxito. En el mito de este territorio perdido se mezclan historias provenientes de Europa con otras que hacen alusión al perdido Aztlán. Así, se suponía que esta especie de tierra prometida, llena de riquezas, estaba como territorio virgen esperando ser conquistada y lo único que consiguió la última comitiva a cargo de Marcos de Niza fue topar: “con un grupo de indios de la comitiva de Esteban [que había sido acompañante de Cabeza de Vaca en las primeras expediciones] que huían horrorizados porque éste había muerto a manos de los ciboleños” (Levin Rojo, 2004, p. 54). Niza aseguró entonces haber visto de lejos las ciudades y huir por temor a ser asesinado también.

Finalmente, Vázquez de Coronado realizó una última exploración llevando como guía a Niza, quien: “parecía desorientado, como si nunca hubiera recorrido los caminos que afirmaba conocer” (Levin Rojo, 2004, p. 55). Lo único que estos expedicionarios encontraron en las tierras donde las ciudades de Cibola debían estar fue: “pocas posibilidades para el enriquecimiento y auguraba arduos trabajos aun para conseguir el más elemental mantenimiento: no tenía oro ni plata, su suelo era poco propicio para la agricultura y, sobre todo, su población era escasa, de ánimo rebelde y poco dispuesta a prestar servicio a los españoles” (Levin Rojo, 2004, p. 54). Fin de la búsqueda de la utopía. Es interesante que la búsqueda que llevan a cabo Lima y Belano se desarrolla también en el norte, en sitios desolados y vacíos, tal como lo hicieron los buscadores de Cibola. La visita a Caborca parece, en cierta medida, una repetición de este recorrido.

Para los especialistas, la búsqueda de Cibola está emparentada en el imaginario prehispánico y mestizo-popular con las míticas Tamoanchan (León Portilla, 2014), Aztlán y Chicomostoc (Jáuregui, 2004). Estas ciudades, orígenes de la raza mexicana, símbolos de lo primigenio, representan una relación importante con la mitología prehispánica que se plasma en la conversación que Belano y Lima tienen con Ortiz Pacheco:

La noche antes de su muerte, por ejemplo, mientras los dos toreros bebían en un bar de Agua Prieta y poco antes de que ambos se marcharan al hotel, Avellaneda se puso a hablarle de Aztlán. Al principio Avellaneda hablaba como si le estuviera contando un secreto, como si en el fondo no tuviera ganas de hablar, pero a medida que pasaban los minutos se fue entusiasmando cada vez más. Ortiz Pacheco no tenía idea ni siquiera de qué significaba “Aztlán”, una palabra que no había oído en su vida. Así que Avellaneda se lo explicó todo desde el principio, le habló de la ciudad sagrada de los primeros mexicanos, la ciudad-mito, la ciudad desconocida, la verdadera “Atlántida de Platón”. (Bolaño, 1998, p. 579-580)

Pero, encontrar a Cesárea es tan decepcionante como darse cuenta de que las ciudades doradas de Cibola no son sino un pueblo desamparado en medio de la desértica zona de Sonora:

El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrída. [...] Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, 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 descalza. (Bolaño, 1998, p. 601-602)

Sin embargo, lo peor es el final del viaje: la muerte de Cesárea. Es la pérdida de la flor de la inmortalidad; la muerte de los buscadores del Dorado; la desilusión de los rastreadores de Cíbola; la desaparición del Grial; la salida sin regreso de Aztlán. Cesárea muere, además, de la forma más vulgar que pudiera darse. No hay héroes, no hay hazañas. Se muere por culpa de un disparo accidental en un asunto que ni siquiera era de su incumbencia. Cuenta García Madero: “vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos [...] los tres estaban manchados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho [...] Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (Bolaño, 1998, p. 604-605).

De esta forma, se aprecian los mitemas mencionados: la revelación de una necesidad, a partir de la búsqueda de la poesía, en un universo dentro de la novela donde se la menciona mucho, pero se la ve muy, pero muy poco. Belano y Lima buscan la clave de su poesía realvisceralista y lo único que llega a ellos es la poesía visual de Tinajero. Otro mitema es la promesa de un bien a obtener, en la idea de que con la entrevista a Cesárea, se logrará una clave para la creación artística. Está también la búsqueda por sí misma, en donde se aprecia la entrada a una atmósfera que recuerda un sitio espectral, polvoriento, como un inframundo, como un infierno. Finalmente, en el mitema del encuentro con lo sobrenatural, los poetas se topan con una Cesárea cuyo nombre indica claramente el nacimiento de la obra realvisceralista. Además, ella es finalmente, la madre de la poesía realvisceralista y al derramarse su sangre, los poetas se topan de frente con la “sangre real”, el “Grial” de la poesía que tanto buscaban, otro mitema muy importante, relacionado con la búsqueda. En este microcosmos bolañano, las pruebas y dificultades a las que son

sometidos los viajeros, perseguidos por el “chulo” de Lupe, denuncian que la búsqueda de una utopía a lomos de un recorrido mítico, es la única forma de hacer frente al mal.

Los poetas no fracasan del todo en su búsqueda. Cesárea muere, pero ha dejado su impronta en los jóvenes poetas. Se trata de un fallido encuentro con la mítica Cíbola, o con el Dorado, sin embargo, al hacer el recorrido, los poetas se han apropiado de los dos mundos entre los que oscilan. Finalmente, se da la transformación de uno y el regreso del otro. Al final, la disolución de Belano y Lima y su viaje a Europa uno, y África el otro, es anunciada en un sueño a García Madero. Sueña que desaparecen en el mar, como una visión de alguien que ha obtenido su derecho, aunque le sea negado años después, a llamarse a sí mismo poeta real-visceralismo; es como en la visión final de Gilgamesh, donde se da cuenta de que lo único que puede inmortalizar es su nombre. Solamente eso puede quedar, porque:

Pocos son quienes regresan para dar cuenta de aquellos sitios, todo contacto con estos lugares produce contaminación. Ningún trato entre vivos y muertos, entre deidades y profanos, entre lo salvaje y lo civilizado es permisible, y siempre entraña peligro. La descripción de estos sitios linda con el sueño y el delirio. Casi nunca se puede traer nada de aquellos lugares: las riquezas se vuelven carbón, hojarasca o excrementos; los dones se desvanecen y, con frecuencia, semejantes tránsitos se pagan con la vida. Quienes logran atravesar las fronteras y regresan, conservan un relato siempre incompleto de cuanto vivieron. (Ramírez, 2004, p. 21)

Y Cesárea representa la deidad (pues ella ha muerto para el mundo hace ya mucho tiempo; también tras la visita de Belano y Lima y con ella acaba todo rastro de la poesía visceral-realista), lo salvaje y nunca centralizado. Es por eso que Ulises Lima, cuando se le pregunta sobre el episodio, no lo puede relatar e incluso afirma desconocer a García Madero. Por eso, Belano no vuelve nunca más a México y de Lupe y de García Madero no vuelve a saberse absolutamente nada.

En esta disolución hay cierto misticismo, reforzado por las últimas imágenes de la obra: no hay más literatura, solo hay muerte. El viaje finalmente ha conducido al olvido y a la nada. Esta insistencia en lo visual refuerza la idea de que montar un relato sobre una

estructura harto conocida culturalmente, permite atisbar con más facilidad, no sólo los escenarios, sino también las imágenes episódicas con las que se trata hacer ver al lector el valor de una narración que busca respuestas trascendentales.

Tomachevski aclaraba, al dar su conceptualización del motivo, que las unidades consideradas como tales están enlazadas directamente con el tema central de la obra. Es decir, ésta tiene un tema, pero cada parte de la obra tiene uno también, que a su vez, se relaciona de alguna forma con el principal. En *Los detectives salvajes* existe entonces un tema central en la búsqueda de Césarea, que es, al mismo tiempo, la búsqueda del *quid* poético, que se formula a partir de “subtemas”, dados por los motivos literarios, los cuales a su vez se enlazan, como se puede ver, con temáticas provenientes de otros textos.

### **2.1.2 La búsqueda de Wieder: rastreando al monstruo**

Un caso similar les ocurre a los que buscan a Carlos Wieder en *Estrella Distante*. De la búsqueda de una utopía, se pasa a la cacería del cuerno de unicornio, de la sangre del dragón. Hay que atrapar al monstruo. Después de la mitificación de su figura a través de la poesía, del asesinato ritual y la muestra fotográfica, gran cantidad de personas se lanzan a la búsqueda de Wieder, Ibacache entre ellos. Él simplemente logra atisbar, oníricamente, al artista. Su búsqueda se transforma en un reto y en la pretensión de legitimar un tiempo, una época y un tipo de literatura. Wieder se transforma en un mito inalcanzable, como Cesárea, cuya obra “no obstante, perdura, a la desesperada (tal como a él quizás le hubiera gustado), pero perdura. Algunos jóvenes lo leen, lo reinventan, lo siguen, ¿pero cómo seguir a quien no se mueve, a quien trata, al parecer con éxito, de volverse invisible?” (Bolaño, 2013, p. 112).

Y como tal, se le busca, aunque el resultado, en principio de cuentas, deja exhaustos a los buscadores. Tal y como les pasó a los buscadores de Cíbola o de El Dorado, todos terminan en derrota:

Los años y las noticias adversas o la falta de noticias, contra lo que suele suceder, afirman la estatura mítica de Wieder, fortalecen sus pretendidas propuestas. Algunos entusiastas salen al mundo dispuestos a encontrarlo y, si no a traerlo de vuelta a Chile, al menos a hacerse una foto con él. Todo es en vano. La pista de

Wieder se pierde en Sudáfrica, en Alemania, en Italia... Tras un largo peregrinaje, que otros llamarían viaje turístico de uno, dos y tres meses, los jóvenes que han ido en su busca regresan derrotados y sin fondos. (Bolaño, 2013, p. 116)

Y es que la búsqueda de Wieder, como la de Cesárea, trasciende el plano material. Buscar a Cesárea físicamente es asesinarla, y tratar de hacer lo mismo con Wieder implica desmitificarlo y por lo tanto, disolverlo en la realidad. La búsqueda de ambos debe hacerse en la Literatura, a través de la palabra, con lo que se reafirma al mito en su cualidad de voz viva, palabra hablada. Pero, en el caso de Wieder, es importante anular al monstruo.

Puesto que la imagen invalida la palabra en cierta medida, las figuras de Cesárea y Wieder se diluyen en cuanto toman forma. Incluso, Wieder se diluye cuando se sabe que es el fotógrafo de unas películas pornográficas. A diferencia de su muestra fotográfica, que no es sino la ritualización de su ascenso, la fotografía de la película porno lo ha desdibujado, lo convierte en “el ojo que todo lo ve”, detrás de una cámara, pero nadie lo puede ver a él. Después de haberse sumergido en la lectura de poesía y demás literatura, es decir, luego de iniciarse en estos “misterios”, el narrador lo encuentra, de la misma forma prosaica y vulgar que Belano y Lima encuentran a Tinajero:

Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acababa de abrir (un libro científico, un libro sobre el recalentamiento de la Tierra, un libro sobre el origen del universo), tan cerca suyo que era imposible que no se diera cuenta, pero, tal como había predicho Romero, Wieder no me reconoció.

Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente estaba yo. Pero no. Él había envejecido mucho más. Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo cuando en realidad sólo era dos o tres años mayor. Miraba el mar y fumaba y de vez en cuando le echaba una mirada a su libro. (Bolaño, 2013, p. 152)

Este encuentro decepcionante y fugaz tiene el mismo tinte catastrófico que el encuentro de Belano y Lima con Tinajero, o en términos del mito, es la misma vacuidad de

relatos como la búsqueda del Dorado, de Cíbola, de cualquiera de las utopías soñadas y nunca encontradas.

Otra vez nos topamos con literatura que se deshace y se vuelve imagen. Tanto en el fallo de Wieder en ser un poeta, como en la disolución de su presencia. Otro ser humano que intentó trascender, que se volvió un monstruo para lograrlo, pero quedó aplastado, como Belerofonte. Una búsqueda como la de Wieder solamente se puede imaginar por medio del recurso de la narrativa visual que nos presenta una historia conocida: la búsqueda y el ascenso. Y con esto, no hacen falta exhaustivas descripciones acerca de cómo es que se busca a Wieder y cómo se falla al encontrarlo. Podemos imaginar, con la simple alusión a este tipo de búsqueda, a una serie de personajes que, tras una serie de dificultades, fallan en su cacería.

Como se puede ver, después de la desaparición de Wieder, sus seguidores le buscan, para aprehenderlo a él y a su obra, pero fracasan. Y fracasan porque la obra literaria se ha disuelto. Más aún, solo quedan imágenes. El lector vuelve a toparse con una búsqueda fallida, como en *Los detectives salvajes*. Pero es, al fin, una búsqueda. En este tema que se descompone en varios elementos, se puede apreciar el programa narrativo que Bremond proporcionaba, acerca de cómo identificar un motivo literario: 1) en el Chile de la dictadura, 2) Wieder, 3) se convierte en asesino 4) asesinando a las Garmendia 5) con su poesía en el aire, 6) y asombrando al país, 7) haciendo que se le busque y se le rastree, tanto por su obra como por su legado de muerte. Si aplicáramos este mismo esquema al motivo del mito del viaje en la parte de la búsqueda de Cesárea, obtendríamos un resultado similar. El motivo literario puede articularse, si bien no siempre de esta manera, funciona cuando se trata de uno que es capaz de viajar de una obra a otra, dentro del trabajo de un mismo autor.

Este no es el viaje iniciático. Es un viaje hecho por los que ya están empapados de un misterio y quieren profundizarlo, ahondar más en él, obtener el culmen de lo que han buscado desde su iniciación. Así, se verá a continuación que los críticos en 2666, Pelletier, Morini, Espinoza y Norton, son personajes en cierta forma consagrados. Tienen estudios, amplias y abundantes lecturas, son voluntariosos. Se inician conociendo la obra de Archiboldi y deciden buscarlo.

A diferencia de la búsqueda de Cesárea y de Wieder, la búsqueda de Archiboldi ni siquiera se concreta. No logran encontrarlo, pero sí encuentran Santa Teresa y todo el horror que se desata en esta ciudad, con la gran cantidad de mujeres muertas: “Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían” (Bolaño, 2013c p. 181).

Roberto Bolaño comparte su propia perspectiva sobre el viaje, lo que confirmaría de cierta manera la idea de que el final de éste es por lo general un fracaso. En su texto “Enfermedad y viajes”, comenta: “viajar enferma [...] los que viajaban también enloquecían o, lo que es peor, adquirirían nuevas enfermedades [...] realmente es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa” (Bolaño, 2011, p. 147).

¿Por qué estos viajes suelen terminar en tragedia y desilusión? Porque el ser humano no puede conseguir el secreto final. El fracaso es connatural y representa la eterna búsqueda que deberá finalizar con la muerte y no con la vuelta al paraíso perdido: “Puesto que el mundo de la realidad resulta a menudo doloroso e inhabitable, todas las culturas han elaborado sueños de una tierra feliz en la que antes vivían los hombres, y a la que tal vez un día podrán regresar” (Eco, 2013, p. 149). Es la búsqueda eterna del saber perdido lo que da sentido a la vida de los hombres.

### **2.1.3 En busca de un fantasma: los fanáticos de Archiboldi en “La parte de los críticos”**

La búsqueda de un escritor fantasmal y misterioso, que no acabará de materializarse o lo hará de forma decepcionante, es un tema recurrente en la obra de Bolaño. Se ha visto en el caso de Wieder, cómo sus fanáticos y detractores lo buscan, sin éxito. Sin embargo, el caso de Archiboldi es tan significativo como el de Cesárea por tratarse de un escritor del que nunca se ha sabido absolutamente nada, excepto que tiene publicados algunos libros y que es un autor prácticamente desconocido pese a la calidad de sus obras, que los personajes deciden traducir y de inmediato, se ponen tras la pista de este autor:

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. [...] A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas en que dio por finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo a su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor. (Bolaño, 2004, p. 15)

Archimboldi es prácticamente un espectro, un fantasma, un escritor tan desconocido que ni siquiera su nombre es una certeza. Se sabe tan poco de él, que los únicos datos conocidos son su fecha de nacimiento y su origen, pero nadie lo ha visto, ni siquiera sus editores:

[...] su lugar de residencia era un misterio, aunque en cierta ocasión su editor, en un desliz, confesó ante una periodista del Spiegel haber recibido uno de los manuscritos desde Sicilia, nadie de sus colegas aún vivos lo había visto jamás, no existía ninguna bibliografía suya en alemán pese a que la venta de sus libros iba en línea ascendente tanto en Alemania como en el resto de Europa e incluso en los Estados Unidos, que gusta de los escritores desaparecidos (desaparecidos o millonarios) o de la leyenda de los escritores desaparecidos. (Bolaño, 2004, p. 30)

Estos cuatro académicos se convierten en detectives tras el rastro archimboldiano, el cual es prácticamente nulo. Es decir, los profesores, colegas y gente del medio literario y editorial prácticamente lo desconocen. Entonces, Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton se lanzan a una búsqueda e investigación que, en un inicio es iniciática y dispersa, sin pistas claras, sin objetivos concretos. Buscan las obras de Archimboldi y referencias sobre él, sin embargo, no hay datos claros ni suficientes en ninguna parte:

Escribió a la editorial de Hamburgo que había publicado *D'Arsonval* y jamás recibió respuesta. Recorrió, asimismo, las pocas librerías alemanas que pudo encontrar en París. El nombre de Archimboldi aparecía en un diccionario sobre literatura alemana y en una revista belga dedicada, aunque nunca supo si en broma o en serio, a la literatura prusiana. En 1981 viajó, junto con tres amigos de facultad,

por Baviera y allí, en una pequeña librería de Munich, en Voralmsstrasse, encontró otros dos libros, el delgado tomo de menos de cien páginas titulado *El tesoro de Mitzi* y el ya mencionado *El jardín*, la novela inglesa. (Bolaño, 2004, p. 16)

Sin embargo, el toparse con la obra archimboldiana, significa para los personajes una suerte de emancipación de la vida cotidiana, un motivo al cual dedicar gran parte de sus energías. Ya sea traduciéndolas, estudiándolas, o simplemente disfrutándolas, los seguidores archimboldianos se inician en la búsqueda por conocer algo más acerca del autor, e incluso, como Liz Norton, pueden atravesar una revelación al toparse con sus obras:

[...] Bitzius. La lectura de este último sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote. (Bolaño, 2004, p. 23)

Los críticos llegan a la encrucijada donde se conocen, se relacionan y entonces empiezan a convivir con el común denominador de su búsqueda archimboldiana. Y de repente, encuentran una pequeña clave: alguien que ha conocido (o afirma haber visto) a Archimboldi, al menos una vez. Es como en el caso de Cesárea, que ha sido vista, al menos desde el recuerdo, por Amadeo Salvatierra. En este caso, un escritor suave, también desconocido, menciona a Archimboldi y dice haberlo conocido cuando éste tenía unos veintinueve o treinta años. Este encuentro fortuito y fugaz se queda como una pista, como un dato de credibilidad que hace pensar que el Dorado que los críticos buscan no es sólo una ilusión, sino que es verdadera su existencia. Por si fuera poco, y para mantener vivo el misterio de su existencia, Archimboldi se presenta bajo circunstancias infernales en un sitio frío, alejado del mundo, donde la realidad y la fantasía pudieran mezclarse: “Un sitio donde

hacía frío, mucho frío, y más que frío humedad, una humedad salina que te calaba los huesos, y sólo había dos maneras de pasar el invierno, una bebiendo hasta coger una cirrosis, y dos, en la sala de actos del ayuntamiento, escuchando música [...] o hablando con escritores que venían de otros lugares” (Bolaño, 2004, p. 33).

Y como un visionario, como alguien que puede ver más allá de lo que ven y entienden los demás, resuelve algo que para una de las personas que conocieron a Archiboldi en la velada de aquel lugar frío y distante, constituye un enigma: “¿alguien sabe cuál es la resolución del enigma? ¿Alguien es capaz de comprender? ¿Hay, acaso, un hombre en este pueblo que me diga aunque sea al oído la solución del enigma?” (Bolaño, 2004, p. 39).

La señora frisona se refiere a la razón por la que su marido ganó unas carreras a caballo durante una estancia en Buenos Aires, y la razón de que un pequeño gaucha haya acusado que las ganó porque así había sido dispuesto por los patrones de la hacienda donde se llevaron a cabo dichas carreras. Archiboldi dice además, viendo lo que no era dado ver a nadie más, como un profeta, como un vidente, que la señora hubiera muerto a manos del gaucha si hubiera pasado más tiempo con él. Y finalmente, Archiboldi se desvanece. Desaparece sin dejar rastro, como Cesárea, como Wieder, como el Grial, como la sombra del Dorado. El suave dice: “A la mañana siguiente, cuando lo fui a buscar para llevarlo al tren, ya no estaba” (Bolaño, 2004, p. 40), y su editor afirma: “cuando yo entré a trabajar aquí Archiboldi hacía mucho que ya había desaparecido” (Bolaño, 2004, p. 41).

Durante un seminario en la ciudad de Toulouse, conocen a Rodolfo Alatorre, quien afirma que un amigo suyo de México D.F. había conocido a Archiboldi hace poco tiempo. Al parecer, el escritor había estado en la capital mexicana, y de allí iba a coger un avión hacia Hermosillo, para luego dirigirse a Santa Teresa. Consideran que la información puede ser de fiar y deciden viajar a México para encontrar al escritor, con la excepción de Morini, que rehúsa desplazarse debido a su estado delicado de salud (padece esclerosis y se desplaza en silla de ruedas).

Cuando Norton, Espinoza y Pelletier llegan a su destino, les recibe el rector de la Universidad de Santa Teresa, y les pone en contacto con el profesor chileno Óscar

Amalfitano. Éste no les causa buena impresión al inicio, pero al conocer que ellos han traducido una obra de Archimboldi su opinión cambia. Junto con Amalfitano emprenden infructuosamente la búsqueda del alemán.

Así como Belano y Lima parten en busca de Cesárea Tinajero, así los críticos en 2006, “La parte de los críticos” hacen lo mismo tras Archimboldi. Su búsqueda es obsesiva, parece incansable, es extraña y los lleva por derroteros impensables: “Los tres poseían una voluntad de hierro” (Bolaño, 2013, p. 21). Como a Manuel Espinoza, quien va, de su ambición por ser escritor, hasta su decepción por el caso de Jünger y de ahí, a doctorarse con una tesis sobre Archimboldi. De ser despreciado por los jungerianos, obtiene respeto y encuentra su propio rumbo, gracias a la obra de este autor.

La obra del autor les resulta atractiva, pareciera inagotable: “Jean-Claude Pelletier [...] se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor” (Bolaño, 2013, 15). Inaccesible para la mayoría, apasionante para unos cuantos, los cuatro extraños se encuentran, cada uno proviniendo de direcciones diferentes, en pos de las letras de este desconocido autor, al que buscan sin encontrarlo jamás: “Piero Morini nació en 1956 [...] no sería sino hasta 1988 cuando tradujo su primera novela del autor alemán, *Bifurcaria bifurcata*, que pasó por las librerías con más pena que gloria” (Bolaño, 2013, p. 17).

Por otro lado, si a los personajes masculinos, la obra de Archimboldi les resulta el objetivo estético y profesional de sus carreras, para Liz Norton es más bien una cuestión de placer. Es curioso que sea un personaje femenino el parteaguas de esa relación académica que se podía haber gestado entre los críticos y desemboque, merced a la presencia de Norton, en una relación de otro tipo: “para ella la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier” (Bolaño, 2003, p. 22).

Y de repente, los personajes, como caminantes errantes, se topan entre sí, lo cual tenía que ocurrir, porque parece que son las únicas personas en el mundo realmente interesadas en el autor. El momento de su encrucijada es, por supuesto, un congreso de

literatura alemana, en Bremen. Como los iniciados en una búsqueda, se entregan: “con entusiasmo a la visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval)” (Bolaño, 2003, p. 26).

Sin embargo, a diferencia de los buscadores en *Los detectives salvajes*, los críticos nunca dan con el autor. Esto significa una nueva vía de reflexión en torno al camino, el viaje y la búsqueda. Por lo general, los personajes en Bolaño encuentran lo que buscan. Quizá tarden o quizá lo encuentren bajo circunstancias inimaginables, pero siempre dan con ello. Belano y Lima encuentran a Cesárea convertida en una mujer gorda y que ya no escribe poesía. La madre de los visceral-realistas es una matrona sin interés en lo literario, en el fondo de un poblado oscuro, desértico y seco en todos los sentidos. Los buscadores de Wieder, en *Estrella distante*, no tienen forma de encontrarlo, pese a que se empeñan mucho, sin embargo, el detective logra dar con él de una manera que resulta tan vana y carente de emoción que muestra una especie de estética del absurdo y la melancolía: lo ve por fin en una cafetería, sin dar trazas de lo que solía ser. Pero ninguno de los críticos encuentra a Archimboldi jamás.

Resulta además que, contra el único poema que se conoce de Cesárea Tinajero, Archimboldi es un escritor prolífico. ¿Cómo es que entonces tan poca gente lo conoce? Entre las obras que tiene publicadas, “de nulo éxito, cuyos libros envejecían en los anaqueles más mohosos de las librerías o se saldaban o eran olvidados en los almacenes de las editoriales antes de ser guillotizados” (Bolaño, 2013, p. 17), se citan en el texto: *La máscara de cuero*, *Ríos de Europa*, *Herencia*, *La perfección ferroviaria*, *Los bajos fondos de Berlín*, *El tesoro de Mitzi*, *El jardín*, *D’Arsonval*, *Bifurcaria bifurcata*, *Santo Tomás*, *La ciega* y *Bitzius*. Doce obras en total, casi desconocidas para el público, pese a su breve momento de éxito, obras que además, no parecen tener nada en común entre sí.

Los buscadores de Archimboldi en verdad se esfuerzan. Van tras cada pista, por extraña y mínima que parezca (la entrevista con la señora Bubis, las pistas sobre que Archimboldi se encuentra en México) y en esa búsqueda se encuentran a ellos mismos, y se vuelven a perder cada vez. Parece que, en realidad, lo que buscan no es un autor, sino una utopía. Pero no tienen éxito. Archimboldi casi no deja rastros y los que deja, son insuficientes:

En la biblioteca del departamento de literatura alemana de su universidad no se hallaba casi ninguna referencia sobre Archimboldi. Sus profesores no habían oído hablar de él [...] Escribió a la editorial de Hamburgo que había publicado *D'Arsonval* y jamás recibió respuesta. Recorrió, asimismo, las pocas librerías alemanas que pudo encontrar en París. El nombre de Archimboldi aparecía en un diccionario sobre literatura alemana y en una revista belga dedicada, nunca supo si en broma o en serio, a la literatura prusiana”. (Bolaño, 2013, p.p. 15-16)

Jean Claude Pelletier, por ejemplo, de tanto buscar la obra del perdido autor, se vuelve un experto en él, y no hay nadie tan especializado en Archimboldi en toda Francia. Recuerda que había iniciado su búsqueda siendo joven y pobre y que solamente su voluntad de trabajar en la literatura y la felicidad que le producía la traducción del autor eran lo que lo había sacado de su triste buhardilla. Para él, el camino de la vida le lleva a un sitio seguro gracias a la búsqueda del autor. Y es que esta búsqueda, a todas luces, no es más que una especie de pretexto para otra cosa, para el encuentro con una parte al interior de los personajes.

Esa utopía tan deseada y su búsqueda, presenta los mismos rasgos de otras. No cualquiera debería poder encontrar el Dorado y por eso, su búsqueda tendría que ser un secreto para los iniciados: “Optaron por no decirle a nadie más lo que sabían. Callar, juzgaron, no era traicionar a nadie sino actuar con la debida prudencia y discreción que el caso ameritaba. Se convencieron rápidamente de que era mejor no levantar aún falsas expectativas. Según Borchmeyer aquel año el nombre de Archimboldi volvía a sonar entre los candidatos al Premio Nobel. [...] Imagínate, dijo Pelletier, Archimboldi gana el Nobel y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano” (Bolaño 2013, p.p. 141-142). Archimboldi es el premio, es el tesoro a cazar, ¿cómo no iba a dar sentido a la vida de los críticos esta cacería? De repente se encuentran con la posibilidad de regresar a sus mundos respectivos con el Grial en la mano. El sentido del mundo, antes indefinido, de repente se concentra aquí.

Pero igual que en cada viaje por una utopía, pronto desaparecen las pistas. Porque la utopía no existe, porque no es real, porque en realidad no es lo que se pensaba, o simplemente, porque no está destinada a ser encontrada por determinadas personas:

Desafortunadamente, cuando llegan a México, los ilustres académicos europeos pierden cualquier asidero. El primer choque entre los críticos y la realidad latinoamericana ya hace claro que han llegado a un mundo completamente ajeno al mundo “civilizado”. En su hotel en al DF, Liz Norton observa una pelea entre un par de porteros y un taxista. La violencia y el ambiente amenazante, representado por el zumbido continuo, están presentes desde el principio y parecen anunciar ya el fracaso del proyecto de los críticos. (Willem, p. 59)

Y es que como en la búsqueda de las utopías, lo que tiene sentido no es el lugar a encontrar, sino la búsqueda misma. Cuando Gilgamesh busca la flor de la inmortalidad, el haberla encontrado y haberla perdido no es en realidad lo que define su viaje. Es todo lo que ha aprendido, y de eso, ahora sabe que la inmortalidad es solo para los dioses y los hombres deben ganarla de otra forma, como él con sus hazañas, con los muros que rodean su ciudad, con la experiencia de haber vivido, amado y viajado. Así, en realidad, encontrar a Archimboldi, al final, no importa.

Lo que ha importado más, es lo que cada personaje ha encontrado en sí mismo. Lo que cada uno de ellos ha obtenido de este viaje, para el relleno de sus vidas que habían llegado a la zona de confort. Si bien no encuentran a Archimboldi, los críticos sí se encuentran a sí mismos. Entre los cuatro, se arma una maraña de relaciones emocionales que traduce el sentir más profundo y a la vez, la soledad de los cuatro. El viaje, finalmente, los ha llevado a un referente alquímico de transformación, en donde sí han encontrado algo importante al final de la senda de cada quién.

Para ellos, haber estado quizá cerca de Archimboldi es lo que importa. En sus vidas, algunos de los buscadores han encontrado dimensiones y sentimientos de los que no se sabían capaces, como el amor:

Pelletier dijo:

-No vamos a encontrar a Archimboldi.

-Hace días que lo sé –dijo Espinoza

[...]

-Sin embargo –dijo Pelletier-, estoy seguro de que Archiboldi está aquí, en Santa Teresa.

[...]

-Créeme –dijo Pelletier con una voz muy suave, como la brisa que soplaba en ese instante y que impregnaba todo con un aroma de flores-, sé que Archiboldi está aquí.

-¿En dónde? –dijo Espinoza.

-En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores.

-¿Y por qué no lo hemos hallado? -dijo Espinoza.

[...]

-Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archiboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa.

-¿Qué? –dijo Espinoza.

-Que está aquí –dijo Pelletier y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá, en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. *La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un búnker con un muerto en su interior.*<sup>26</sup>

-Te creo –dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo.

-Archiboldi está aquí –dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (Bolaño, 2013, p.p. 206-207)

La parte subrayada remite a la zona infernal que es Santa Teresa: un sitio en constante oscilar entre una zona de guerra, por donde el apocalipsis de la destrucción ha

---

<sup>26</sup> El subrayado es mío.

pasado, y el infierno mismo, casi como si de una película de Hollywood se tratara. A cambio del Dorado y de la legendaria Cíbola, lo que los críticos han encontrado es el desagüe del mundo. Aunque se hablará en otro momento de este tema del descenso y el vórtice que todo lo engulle, esta dimensión espacial de Santa Teresa como un espacio heterogéneo, a caballo entre la destrucción de la guerra y un infierno terrenal, se explica merced a la búsqueda que realizan los críticos:

En el viaje hacia lugares extraños [...] el objeto del descenso está caracterizado en general por el hecho de la ‘preciosidad difícilmente alcanzable’ (tesoro, virgen, bebida de la vida, vencimiento de la muerte, etc.) se halla en esa región de peligro (aguas profundas, caverna, bosque, isla, castillo, etc.). En esta experiencia el espacio no es homogéneo ni sigue la lógica fenomenológica. (Santiesteban, 2003, p. 200)

Es por esto que, a su llegada a la ciudad: “entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal” (Bolaño, 2013, p. 149).

También en *Los detectives salvajes* la búsqueda implica transformación y lo mismo para Wieder. El programa narrativo es el mismo en los tres casos, y el resultado es similar. El movimiento es el cambio y la transformación representa el cambio de la escritura a un sistema visual. Sea las adivinanzas al final de *Los detectives salvajes*, las fotografías y videos tomados por Wieder, o la visión del entorno, hecha por los archimboldianos, en la que perciben la presencia de su ídolo<sup>27</sup>, la escritura se diluye, se metamorfosea, cambia como el hielo en agua o vapor. Hay un ciclo en la obra bolañana, un ciclo dado por la estructura mítica que la sostiene, un ciclo, que como todo ciclo natural, se mueve hacia la mutación continua. El motivo del mito del viaje es la disposición de elementos que nos permite apreciar este ciclo de cambio y transformación. Aquí es donde, como menciona Durand, el tema mítico se presenta disfrazado y latente bajo el recubrimiento literario.

En esta dimensión del mito del viaje, la búsqueda de una utopía, el encuentro y desencuentro son los elementos constantes de esta movilidad. Si la búsqueda es el aliciente,

---

<sup>27</sup> Por cierto, “ídolo” proviene de “eidolon”, que significa “fantasma de los muertos, espectro, y sólo después, imagen, retrato” (Debray, 1994, p. 20). Archimboldi es un ídolo fantasmal del que solo se tiene la imagen a través de sus obras, de los relatos de los pocos que le conocieron, de la imaginación de sus seguidores.

y el objetivo pareciera no tener miras a ser encontrado y por lo tanto, todo remite a una búsqueda sin fin, entonces los personajes parecen estar condenados a una especie de movimiento perpetuo:

Como una constante en la obra de Bolaño, sus personajes, concretos o fantasmales, realizan la búsqueda del otro, de lo otro, que permitirá el hallazgo inesperado de la verdad personal, de la revelación que se puede no entender. Así en *2666*, eso otro inicial, Archimboldi para el caso, pasa a ser aquello que no se alcanza, que no se encuentra, una suerte de excusa narrativa y existencial, y un tono estético. (Rodríguez, Álvaro, en línea)

Y es que en *2666*, cada paso, cada hecho, cada sitio, parece parte de una condena. Los personajes existen dentro de una especie de limbo que los arrastra y los sepulta, ineluctablemente, dentro del agujero corrompido que es Santa Teresa:

Se puede decir entonces, que los dos ejes sobre los que gira vertiginosamente este “agujero negro” son la literatura, encarnada en la vida y la obra del escritor alemán Benno von Archimboldi y sus críticos, y la violencia, evidente no solo en los crímenes de la ciudad de Santa Teresa, sino también en la visión apocalíptica (una suerte de analogía infernal) con la Alemania inmediata a la Segunda Gran Guerra, signada por la marca de la bestia. (Villavicencio, 2010, p. 104)

Morini tiene una revelación de esto en un sueño donde ve a Liz Norton meterse a una piscina, mientras Espinoza y Pelletier juegan cartas. Mientras el resto de los críticos está ocupado liándose con Norton, Morini entrevé las muertes de Santa Teresa. Morini está pasando por una enfermedad que finalmente lo dejará atado a una silla de ruedas, y es esta calidad de impedido lo que quizá lo dota de cierto sentido para actuar como un vidente o un visionario donde otros no ven con claridad. Además, tiene esta pesadilla donde ve a Liz en una piscina con los otros dos críticos y sueña con el mal. Premonición de lo que sigue para los críticos, que es la visita a Santa Teresa. El mundo onírico se reviste siempre de lo sagrado, en cualquier medida: “presintió que había alguien a sus espaldas. En un instante tuvo dos certidumbres: se trataba de un ser maligno, el ser maligno deseaba que Morini se volviera y viera su rostro” (Bolaño, 2004, p. 69). Esta visión onírica señala el rumbo que

los críticos han de tomar rumbo a Santa Teresa. Curiosamente, es también una pista para el lector, quien se aproxima a la parte de 2666 donde se habla de las muertas.

Después de un aterrador episodio en el sueño, donde la neblina hace desaparecer todo, la piscina se vacía, el ambiente se oscurece y alguien maligno y demoníaco lo sigue, Morini ve a Liz Norton decirle claramente: “no hay vuelta atrás” (Bolaño, 2013, p. 70). Y en efecto, a partir de ahí, todo se precipita, las pistas de Archiboldi se hacen cada vez más extrañas. Hasta que son arrastrados a Santa Teresa.

Al mismo tiempo, los personajes descubren cosas que no esperaban de sí mismos. La intensidad del amor, de la decepción, de la tristeza, la melancolía, el fracaso, la sexualidad y otros sentimientos, emociones y vivencias, cada una más constante y dolorosa que la anterior, se hacen presentes en su vida gracias a la búsqueda de Archiboldi:

Pelletier [...] se dio cuenta de que extrañaba a Liz Norton y de que hubiera dado todo lo que tenía por estas con ella en la cama, por decirle que la quería y por escuchar de su boca que su amor era correspondido. Algo similar experimentó Espinoza, con dos ligeras diferencias respecto a Pelletier. La primera fue que no esperó hasta llegar a su piso de Madrid para sentir la necesidad de estar junto a Liz Norton. Ya en el avión supo que ella era la mujer ideal, la que siempre había buscado, y empezó a sufrir. (Bolaño, 2013, p. 31)

De repente, sin pensarlo, Pelletier y Espinoza se encuentran en un trío romántico y sexual con Liz Norton.: “Pelletier volvió a pensar en los años perdidos de su propia vida hasta que apareció Norton” (Bolaño, 2013, p. 82). Con esta relación, un nuevo sentido llega a la vida de los críticos. Y la búsqueda de Archiboldi se vuelve un pretexto más para seguir juntos.

Una de las noches, en el hotel donde se alojaban, Espinoza, Pelletier y Norton practican un trío; después de esa experiencia no vuelven a mantener relaciones sexuales, y en Norton empieza a operarse un cambio, empezando a adoptar una actitud más introvertida, hasta que decide volver a Londres, dejando solos al francés y al español. Estos empiezan paulatinamente a perder la esperanza de encontrar a Archiboldi, comenzando

Espinoza una relación con una joven vendedora de alfombras llamada Rebeca, y quedándose Pelletier en el hotel releendo las obras del autor que buscan. Un día les cuentan que en Santa Teresa se están produciendo asesinatos de mujeres, contándose las víctimas en más de doscientas.

Y de repente, se encuentran con una nueva dimensión en sus vidas. Algo que no tenían previsto. Que roza tangencialmente el tema de la búsqueda de Archimboldi, pero que la hace parecer insignificante. Cuando logran atar un rastro, un pequeño cabo suelto que los lleve hasta el escritor, descubren en sus vidas una nueva y más fuerte emoción que trasciende por mucho sus intereses académicos. Liz Norton es para Pelletier y Espinoza:

el ángel que había fortalecido esa amistad, haciéndolos descubrir algo que sospechaban, que daban por sentado, pero de lo que no estaban del todo seguros, es decir, que eran seres civilizados, que eran seres capaces de experimentar sentimientos nobles, que no eran dos brutos sumidos por la rutina y el trabajo regular y sedentario en la abyección, todo lo contrario, Pelletier y Espinoza se descubrieron generosos aquella noche, y tan generosos se descubrieron que si llegan a estar juntos hubieran salido a celebrarlo, deslumbrados por el resplandor de su propia virtud. (Bolaño, 2013, p. 62)

Al final, pareciera que este es el real objetivo de esa búsqueda, el interior mismo. El viaje al exterior conduce dentro de la persona, y le permite conocerse, lo cual, bien mirado, resulta aterrador, todo en cuanto ese interior es tan desértico, vacío y muerto como el desierto de Santa Teresa: “El viaje más peligroso, el más maravilloso, el más inesperado, es el viaje hacia sí mismo; cuando el sujeto toma los senderos de su propia psique es cuando corre el peligro mayor, ya que se enfrenta con sus propias debilidades” (Santiesteban, 2003, p. 199).

Y como todo viaje interior, el principio es desorientado, desubicado, no hay rumbo ni dirección a la cual ir. La búsqueda de Archimboldi pareciera, más que un viaje, un movimiento en círculos. Como si Hansel y Gretel se dieran cuenta de repente, que han perdido el rastro de migajas. Y todo el camino que en un inicio se hace sencillo, se vuelve un devenir interminable, sin rumbo ni orientación. Sin embargo, Archimboldi por sí mismo

pareciera una pista. Su búsqueda lleva a los críticos a estados en su vida que lucen seguros, estables, sitios confortables. Pero de ahí en adelante, todo se vuelve confusión. La búsqueda de Archiboldi es como esos momentos de la vida que resultan un parteaguas: uno no puede salir de ellos exactamente igual a como entró:

En el folklore, el héroe es engullido por el monstruo, lo cual tiene significaciones psicológicas importantes. El héroe una vez engullido, sale para renacer, pero antes, ha tenido lugar una autoaniquilación. Dicho renacer se acompaña de una renovación, de un viaje hacia sí mismo, una aventura iniciática del viaje interior. Se trata, en cierto modo de la iniciación a los misterios del ‘conócete a ti mismo’. (Santiesteban, 2003, p. 200)

Esta renovación se da en la vida de los críticos cuando han aprendido que el sentido de buscar a Archiboldi y no encontrarlo no es un fracaso. Espinoza consigue, por si fuera poco, una relación breve con Rebeca, la vendedora de alfombras y hasta le promete (le jura) volver con ella en un año. Al final del relato, Espinoza y Pelletier reciben un correo electrónico de Norton, donde les cuenta que finalmente se ha dado cuenta de que a quién ella ama es a Morini, con el que empieza una relación. Pelletier y Espinoza permanecen en Santa Teresa con dos certezas: la certeza de que no van a encontrar a Archiboldi y la certeza de que este se encuentra en Santa Teresa o en los alrededores.

No sé cuánto tiempo vamos a durar juntos, decía Norton en su carta. Ni a Morini (creo) ni a mí nos importa. Nos queremos y somos felices. Sé que vosotros lo comprenderéis. (Bolaño, 2013, p. 206-207)

Es un triunfo haber seguido el rastro, haber estado en la búsqueda. Los críticos salen renacidos, en alguna forma espiritual, de esta búsqueda. Aquí se refuerzan los mitemas dados por el análisis detallado que propone Durand, donde la búsqueda, el encuentro con otro mundo, la obtención de un bien, la transformación y el regreso se han mostrado con claridad, volviendo a presentarnos una narrativa que deja de lado las explicaciones profundas, pues ya vienen contenidas en la estructura de lo narrado. También se puede apreciar la migración de los motivos, tal como lo mencionaban Greimas y Pimentel, el cual

aparece repetidamente en varias obras del Bolaño e incluso, varias veces dentro de la misma.

#### **2.1.4 Una utopía más: la búsqueda hecha por Lola en “La parte de Amalfitano”**

Amalfitano inicia su capítulo preguntándose: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente” (Bolaño, 2013, p. 211). Y con esto, pone de relieve lo que es estar en Santa Teresa: perdido, desubicado, con un pie fuera de este mundo.

Pero el que se lanza en una extraña búsqueda no es él. Su mujer, Lola, se ha lanzado mucho antes a una aventura en busca de su poeta favorito, encerrado en el manicomio de Mondragón. Como presa de un sueño o de una fantasía, Lola prepara sus cosas y se marcha, dejando atrás a Amalfitano y a su hija Rosa, para internarse en una aventura que no le dejará nada en concreto... de hecho, no le dejará más que el contagio de una enfermedad.

Lola se inicia en la fantasía de la búsqueda, poseída igual que todos los buscadores, y soñando como lo hacen todos los que rastrean una utopía:

Lola, sobre todo en los últimos tiempos, solía afirmar que conocía al poeta y que esto había sucedido durante una fiesta a la que asistió en Barcelona, antes de que Amalfitano entrara en su vida. En esa fiesta, que Lola definía como una fiesta salvaje, una fiesta atrasada que emergía de pronto en medio del calor del verano y de una caravana de coches con las luces rojas encendidas, se había acostado con él y habían hecho el amor toda la noche, aunque Amalfitano sabía que no era verdad, no sólo porque el poeta era homosexual, sino porque la primera noticia que tuvo Lola de su existencia se la debía a él, que le había regalado uno de sus libros. (Bolaño, 2013, p. 213)

En medio de esta alucinación, Lola decide lanzarse en una extraña travesía tras su poeta, y lo hace acompañada de Imma, Inmaculada, una pequeña mujer, que parece tener el don de la vigía constante, y que recuerda, en una ocasión, en una conversación con otra

mujer, su lucha contra el franquismo. Se hace presente la denuncia en Bolaño, que aparece siempre en algún momento de sus obras.

Lola sigue insistiendo en que el poeta y ella hicieron el amor en una fiesta. Se lo cuenta en sus cartas a Amalfitano. Este poeta, figurado por ella, aparece como una especie de oficiante de un credo desconocido:

Lo vi. En una esquina de la sala, charlando con otro poeta y con otro filósofo. Me pareció que los aleccionaba. Todo entonces adquirió un aire falso. Los invitados esperaban la aparición del poeta. Esperaban que éste la emprendiera a golpes con alguno de ellos. O que defecara en medio de la sala, sobre una alfombra turca que parecía la alfombra exhausta de Las mil y una noches, una alfombra vapuleada y que en ocasiones poseía las virtudes de un espejo que nos reflejaba a todos boca abajo. (Bolaño, 2013, p. 217)

Esta visión retorcida del oficiante hace pensar en un extraño momento de iniciación del personaje, aunque todo cabe en la cabeza de Lola. Sin embargo, esto no implica que ella no esté totalmente dominada por la idea de pertenencia a un grupo especial, el de los personajes que entran en contacto con cierta dosis de divinidad, representada por el poeta. Y así es como ella termina visitando a este oficiante, en el manicomio, donde, como si de la entrada a un templo o santuario se tratara: “los guardias, sacerdotes disfrazados de guardias de seguridad, no las habían dejado pasar” (Bolaño, 2013, p. 220).

Luego, la visita que consiguen hacer se lleva a cabo de manera dantesca, pues internarse en un manicomio es meterse en un agujero, en un abismo donde la locura señala el límite de lo real e introduce a los personajes en un espacio donde la fantasía y la realidad no tienen medida ni límite una con otra. Además, “las acompañó un médico o un cura y recorrieron con él los pasillos interminables, pintados de azul y blanco, hasta llegar a una habitación impersonal en donde el poeta las aguardaba” (Bolaño, 2013, p. 221).

Toda la escena de la conversación de Lola con el poeta semeja una escena donde una persona acude a un templo y le cuenta a una escultura de piedra o madera, que refleja a una divinidad, toda su travesía, sus experiencias, esperando que esto le granjee un poco de

piedad, compasión o benevolencia por parte del santo o divinidad representado. Ella le cuenta su travesía por carreteras, bosque y pueblos y los problemas que tuvo que afrontar.

Y la fantasía en la cabeza de Lola e Imma sigue, cuando hablan de sacar al poeta e irse con él. Lola tendría un hijo suyo, entre ambas lo mantendría para que escribiera poemas e irían a Francia y luego a España. Después, Lola conoce a un camionero y hace el amor con él en un cementerio. Toda esta parafernalia del viaje y la movilidad remite a la idea de la búsqueda cíclica, inacabable, que no conduce a nada más que a la muerte.

Esta búsqueda fantasiosa y extraña de Lola, la sumerge en unas pequeñas antípodas, con sus monstruos y sus fenómenos de “finis terra”, o de esos infiernos de ilustración medieval, donde la risa y el horror se traslapan uno a otro:

Pasados cinco minutos se dio cuenta de que el poeta se levantaba de su banco y que uno de los locos le propinaba una patada en las piernas. Contuvo con esfuerzo las ganas que sintió de gritar. El poeta se giró y devolvió la patada. El loco, que se había vuelto a sentar, la recibió en el pecho y cayó fulminado como un pajarito. El que estaba fumando a su lado se levantó y persiguió al poeta durante unos diez metros, dándole patadas en el culo y puñetazos en la espalda. Luego volvió tranquilamente a su asiento, en donde el otro se reanimaba y se frotaba el pecho, el cuello y la cabeza, acto desde todo punto desmedido pues la patada la había recibido únicamente en el pecho. [...] Uno de los locos del banco comenzó a masturbarse. [...] Lola creyó oír su risa. Una risa irónica, como si les estuviera diciendo: chavales, no sabéis encajar una broma. (Bolaño, 2013, p. 230)

Lo grotesco y la farsa resaltan en este breve episodio que incita a la risa, al mismo tiempo que al horror: la golpiza infundada es violenta por sí misma, pero al mismo tiempo, recordar que ocurre entre locos, y de una forma tan pantagruélica, mueve a la risa. Es por eso que recuerda un infierno medieval, pues el mismo Bajtin ha clasificado a éste como una producción de su tiempo que: “el infierno no sea ese lugar terrible de condenación, sino una diablura alegre y carnavalesca que se presta a travesuras como la exaltación de los vicios como virtudes en tanto carnestolendas. Abundan las palabrotas, los juramentos y las

maldiciones. La seriedad las condena como blasfemias. La risa las exalta como bendiciones” (Soto Posada, 73).

En estos infiernos románicos hay mucha cabida para lo fálico, a través de enormes narices, o de alusiones directas al pene: “se sentó en medio y luego miró al que se estaba masturbando y le habló al oído. Esta vez Lola no lo oyó pero vio claramente cómo la mano izquierda del poeta se introducía en la oscuridad del albornoz del otro. Y luego los vio fumar a los tres. Y vio las volutas de artesanía que salían de la boca del poeta y de su nariz” (Bolaño, 2013, p. 231).

Este episodio es particularmente curioso en la obra de Bolaño y más, cuando se presenta en medio de *2666*, un libro dedicado al mal y al horror, donde el infierno aparece de formas muy diferentes a cada paso: el infierno dantesco, el sitio apocalíptico, el desierto y la Gehena, etc. Ahora, este breve segmento presenta la locura y la risa, el sarcasmo y la chanza, pero siguen estando encajados en un contexto abismal. El manicomio de Mondragón es tan profundo e insondable como los desiertos que rodean Santa Teresa, y es el reducto final al que Lola se desliza interminablemente, buscando al poeta.

Una vez más, la búsqueda de la utopía se ha vuelto contra su perseguidor. En vez de encontrar su propio paraíso particular, como Lola esperaba, se topa con un vacío y un cementerio. Y si bien su viaje de ida había estado lleno de experiencias gratas, como lo narra en su carta a Amalfitano, el viaje de regreso le muestra el mundo en caos. No se puede ir al infierno y volver de él de la misma manera:

Una mañana vio un tren lleno de enfermos, paralíticos, adolescentes con parálisis cerebral, campesinos con cáncer de piel, burócratas castellanos con enfermedades terminales, ancianas de buenos modales vestidas como carmelitas descalzas, gente con erupciones en la piel, niños ciegos, y sin saber cómo se puso a ayudarlos, como si fuera una monja vestida con vaqueros. (Bolaño, 2013, p.232)

En efecto, cuando Lola por fin vuelve, después de varios años, le cuenta a Amalfitano que está enferma y sabe que va a morir. Incluso, éste la sueña de una forma

particular, estableciendo una vez más, en la obra de Bolaño, una estrecha relación entre lo onírico, lo infernal, la muerte y el viaje:

[...] un recuerdo que emerge con estrépito de los mares glaciales, aunque él realmente no había visto nada y por lo tanto no podía recordar nada, solo la sombra de su exmujer en la calle que la luz de las farolas proyectaba sobre las fachadas vecinas, y después el sueño: Lola alejándose por una de las carreteras que salen de Sant Cugat, caminando a la orilla del camino, un camino apenas transitado por los coches que preferían ahorrar tiempo y se desviaban por la nueva autopista de peaje, una mujer encorvada por el peso de su maleta, sin miedo, caminando sin miedo por la orilla del camino. (Bolaño, 2013, p. 238)

Finalmente, el viaje de Lola deviene en mortandad, pero su visita al manicomio ya era antesala del infierno. No hay nada más después de esto, y la vida de Amalfitano toma otro derrotero distinto, antes de toparse él mismo con el mal y la locura, cuando se tiene que ir a vivir a Santa Teresa, cuelga un libro de geometría de un tendedero y se topa con la posibilidad de que a su hija Rosa le pase lo mismo que a las muertas que han encontrado por toda la zona.

Sin embargo, esta subversión de las inclinaciones literarias de los personajes, no se muestra de forma exclusiva en esta obra. De hecho, parece una más de las constantes de la narrativa bolañana, donde lo literario se decanta hacia lo visual en algún momento: “a la hora de examinar el derrotero de algunos de sus personajes se halla la evidencia de que varios abandonan una alta empresa literaria, como Rimbaud, o bien la conducen hacia lenguajes alternativos, como el cine, la música o la plástica” (Ríos Baeza, 2015, p. 16). Los personajes en Bolaño inician apasionadamente el camino de la literatura y terminan, de forma siempre un tanto lastimosa, en un vertedero de imágenes visuales, producciones plásticas o auditivas que están más allá del relato literario.

El poeta al que Lola tanto admira, vuelto un loco, nos muestra de nuevo a esta literatura que se desgrana hasta convertirse en un vacío. Esta es una constante en la narrativa de Bolaño, donde lo literario se diluye hasta que se transforma en algo visual, pues en su obra: “no se ficcionaliza tanto el ejercicio literario como la posibilidad de salir

de él de algún modo, ya sea recurriendo al tópico de la cancelación de la escritura o bien al de su transposición en otros discursos estéticos” (Ríos Baeza, 2015, p. 16).

Quizá valga la pena recordar que esta literatura que se diluye no es solamente la que está dentro de la obra bolañana. Es la literatura que se desgrana en toda Latinoamérica, y se transforma en una narrativa visual, como la de Cortázar, quien también utiliza muchos elementos y estructuras míticas en su trabajo<sup>28</sup>. O en la fallida escritura de la historia de Felipe Montero, en Fuentes, cuando termina viendo las fotografías antiguas de sí mismo y Consuelo, y por eso nunca termina de escribir. O en El túnel, donde las cartas que escriben los personajes se ven superadas en significado por la pintura que une a Juan Pablo y María. Esta escritura que cede paso a lo visual lo hace así porque, a fin de cuentas, el mito es visual. Es el relato que, en sus orígenes, nace en la necesidad de representar lo que no debe ser olvidado, lo que debe ser conservado y salvado, incluso de la muerte.

Si se recupera la búsqueda mitificada es porque quizá es esta la única forma de devolver su valor a esta serie de relatos materializados donde se muestra la disolución de lo literario. Se trata de una búsqueda desesperada, no por deshacer un metarrelato, sino más bien, por darle nueva vida a uno, al precio que sea, incluso, al de la muerte de los personajes.

Pero es que la literatura, su contenido, su narrativa, debe seguir viva, pese a la muerte del metarrelato. Bolaño no continúa con una tradición posmoderna. Por el contrario. Él cierra con una línea de escritores que plantean la búsqueda del latinoamericano por preservar su narrativa, ya no en la escritura, aunque sea en la imagen, pero de la forma que sea. Y si la imagen la preserva de la muerte, entonces imagen será: “la imagen atestiguaría el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella” (Debray, 1994, p. 22). Y pese al proclamado fin de los metarrelatos, la narrativa latinoamericana, mítica y originaria, pervive.

---

<sup>28</sup> Es el caso del lector, sentado en un sillón verde, que visualiza una escena de dos amantes, tramando la muerte del esposo de ella. Y al final, a la imagen del sujeto sentado leyendo en su sillón de terciopelo verde, se le sobrepone de manera abrumadora, la imagen que se ha visualizado desde la imaginación de un lector, donde, al parecer, la circularidad del cuento se cerrará de manera trágica, aplastando al mismo acto de leer.



## **2.2. EL VIAJE EN ASCENSO O LA VERTICALIDAD ENTRE PLANOS**

Karen Armstrong (2005), distingue diferentes momentos en que el ser humano fue generando los mitos que dieran orden y respuesta a sus diferentes inquietudes desde tiempos antiguos. Cada una de estas respuestas se debe a motivaciones particulares y diferenciadas según la época en que se daban y merced a las necesidades físicas y espirituales de los humanos en cada una de estas etapas. Uno de los momentos más importantes está en el ascenso físico del chamán o del jefe de la tribu a una zona montañosa, donde solamente residían los dioses, y donde solamente los iniciados podían acercarse. Cuando Belerofonte intenta realizar su ascenso al Monte Olimpo a lomos del Pegaso y es derribado por un rayo de Zeus, esto ocurre porque él no está suficientemente iniciado en los misterios Olímpicos como para pretender acceder a ellos.

El ascenso pone al hombre en contacto con lo que le está vedado cotidianamente. Esta mistificación de un plano de la vida y el acceso a ella puede develar cierto tipo de sacralidad, asociada con una idea de lo sagrado muy distinta a la que se tiene en la actualidad. Lejos de pertenecer al reino de lo luminoso, lo simbólicamente sagrado estaba, en tiempos antiguos, más bien relacionado con la monstruosidad. En gran cantidad de religiones antiguas, el dios o el espíritu rector de una comunidad es un ente caótico, que en sí mismo conjuga la bestialidad de la naturaleza y la maldad en el fondo del corazón humano.

Cada hecho cotidiano en las comunidades primitivas era sentido y percibido por sus integrantes como algo en profunda relación con una dimensión sagrada, cósmica, en la cual el desplazamiento rebasa lo meramente físico y trasciende, en las acciones del chamán, quien: “se embarcaba en una búsqueda, pero la suya era una expedición espiritual [...] al igual que la peligrosa expedición del cazador, la búsqueda del chamán es una confrontación con la muerte” (Armstrong, 2005, págs. 32, 33). Este viaje espiritual simboliza un ascenso del alma para dialogar con los dioses, para encontrarse con lo sagrado y a partir de esto, renovar o adquirir el compromiso del ser humano con la parte más profunda de sí mismo y con su entorno.

Por lo tanto, esta elevación también podía ocurrir en el plano espiritual, en un estadio por encima de la vida común y corriente. Por ejemplo, Moisés sube al monte Sinaí a buscar las tablas de la ley. Ascende físicamente, pero también lo hace su espíritu para comulgar con el dios que le otorga las normas del orden que rijan apropiadamente su comunidad. Al iniciar el ascenso, Moisés lo hace con la esperanza de buscar una respuesta a la inquietud de su pueblo. Se topa con un arbusto en llamas, pero que no se quema y entonces es cuando su encuentro con la divinidad ocurre. Cuando Moisés desciende, ya con las tablas de la ley, es otro diametralmente diferente al Moisés que subió, pues ha tenido contacto con la divinidad y por lo tanto, su ascensión al Monte Sinaí lo ha puesto en una esfera diferente al resto de su pueblo. Él ya no es un ser humano igual a los demás. Ha sido tocado por la experiencia divina, que es casi igual a que a una persona le caiga un rayo, y por lo tanto, ya no puede ser considerado como un humano cualquiera.

Así, la anábasis como experiencia espiritual está presente en gran cantidad de religiones y culturas. El mismo Nirvana, el estado de paz absoluta al que aspiran llegar los budistas no es sino un ascenso espiritual, una superación del estado carnal cotidiano al que están supeditados todos los humanos. La idea de la separación del alma de las cosas de la mundanidad germinó con los griegos en la antigüedad, desde los pitagóricos hasta Platón (Cortés Riera, 2013), y se mantuvo presente de una u otra manera en el imaginario occidental a través de varias épocas y periodos. Basta con apreciar el arte religioso desde la Edad Media, hasta la actualidad, donde la ascensión de Cristo, la asunción de la Virgen y las elevaciones místicas de santos y beatos forman parte indiscutible de la temática de muchas obras.

Pero hay que aclarar, y este elemento mítico es muy importante para entender lo que ocurre en la obra que se analizará a continuación, que los humanos que se atreven a ascender, sin estar preparados para esto o sin tener los méritos adecuados, tendrán que caer estrepitosamente. Faetón intenta gobernar la bóveda celeste como lo hace su padre Febo pero falla, cae y muere. Como Belerofonte, como Ícaro. La ambición del ascenso está en todos, pocos lo logran y casi ninguno permanece en el ascenso.

Esta verticalidad prácticamente arquetípica, hace referencia a la simbolización de lo elevado como lo trascendente y lo sagrado. Se refiere sobre todo a una disposición

espiritual o a una espiritualización de lo corporal, en donde la elevación corresponde a un encuentro místico con la divinidad, o con la sacralidad: “la subida es pues, ante todo, una interiorización; el descenso, una disipación en el mundo exterior” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 144). Simbólicamente, este ascenso puede estar representado también por otros elementos como el vuelo del ave, la escalada de la montaña, el disparo de flecha o el crecimiento del árbol. En todas hay una noción de verticalidad y cercanía con el cielo que generan la idea de una elevación y lejanía con respecto al mundo material, mundano y correspondiente a la generalidad de los seres vivos.

Por lo tanto, en las mitologías monoteístas, el ascenso de Mahoma o de Cristo no son viajes físicos, sino momentos que representan que han alcanzado un estado tal como lo que para los budistas se llama “el nirvana”: el culmen de la realización del espíritu. Una manifestación de esta espiritualidad está en las cuevas del mismo periodo analizado por Armstrong, donde hay imágenes de personas “volando” (en representación del viaje del alma). En realidad, gran cantidad de religiones y mitos alrededor del mundo contienen referencias a este ascenso, tanto físico como espiritual. Es curioso que, en la mitología, a diferencia de la catábasis, la cual se refiere incluso como un viaje físico y no sólo del alma a la región de los muertos o al inframundo, la anábasis refiere únicamente una elevación de orden espiritual.

Pero este ascenso, incluso en una representación material, se refiere a llegar más allá de donde incluso las aves pueden volar. En las representaciones pictóricas antiguas, seres que ascienden lo hacen hasta el éter. Pero los seres que no están predestinados para tener un ascenso real, permanecen en el espacio intermedio entre lo celestial y la tierra. Así eran los daimones, de quienes decía Hesíodo que era hombres de la edad de oro que, tras su muerte, se convertían en seres etéreos. Pero también estaban los *déuterói*, espíritus negativos de los hombres, que se encontraban en una esfera a la mitad entre los dioses y los hombres.

Hasta Hesíodo, el *daimón* y el *déuterói*, que es una variante, eran considerados seres de la categoría divina. Pero luego, Tales de Mileto quita el carácter divino a esta figura y los ubica en una esfera a la mitad entre dioses y humanos. Los pitagóricos hacen la siguiente clasificación: dioses, *daimones* inmortales, héroes y *daimones* o demonios

mortales (que no son otra cosa que las almas de los hombres que no lograban pasar al espacio etéreo) y los humanos.

Empédocles de Agrigento continúa con estas ideas y les atribuye además, el poder de ocuparse de oráculos y artes mágicas. Para Jenócrates de Calcedonia “los demonios, en los que está mezclada la naturaleza divina, la naturaleza psíquica y la naturaleza física, reúnen en sí lo malo que hay en el mundo y son los responsables de la magia dañina, de los ritos malignos y de los sacrificios humanos” (Daxelmüller, 1997, p. 57).

De esta forma, se puede apreciar que los seres sublimados no pueden ser seres humanos. Pero no todos alcanzan la categoría divina. En el mejor de los casos, se trata de seres humanos ascendiendo a una categoría diferente a la de los hombres. Es un ascenso que suele ser representado como un triunfo, pero no necesariamente. Es un tipo de desplazamiento destinado únicamente a ser concretado por un profeta, un chamán o un ser humano que ha dejado de serlo.

En la literatura está el ejemplo de la *Divina Comedia*, donde la anábasis es una experiencia que involucra tanto a la elevación espiritual como al ascenso corpóreo. Se trata del ascenso de Dante en compañía de Virgilio por la montaña del purgatorio y de su posterior llegada al Cielo, donde, acompañado de San Bernardo y de Beatriz, el poeta experimenta el culmen de la ascensión al poder presenciar la gracia en la que viven los bienaventurados. Pero el poeta no se puede quedar en esa esfera destinada a unos cuantos. No está listo. Por eso, despierta y vuelve al universo mortal.

Es un viaje destinado a unos pocos y que requiere de una especie de preparación previa, de un largo camino que se transita con dificultades y sacrificios, o incluso, de la muerte para renacer bajo una forma diferente, como en el caso de las almas transformadas en daimones. El personaje que desea elevarse por encima del común de los mortales, debe hacer una peregrinación, una penitencia, o un sacrificio. Es el caso de los héroes griegos, como Perseo, quien debe enfrentar la dura prueba de matar a la Gorgona para poder ganarse la recompensa buscada. O el de Hércules, que mediante sus hazañas y su inmólación, alcanza un destino reservado a muy pocos. O el de los guerreros destinados al Walhalla,

que por fuerza debían morir en batalla. O el del dios Nanahuatzin, quien se sacrifica y se inmola también para obsequiar la luz del sol a la humanidad.

Y al hablar de lo sacrificial, se incluyen también los ritos donde se hace una ofrenda previa a esta elevación, sobre todo los sacrificiales: “el sacrificio servía para aplacar a los dioses, darles gracias, reconocer su superioridad sobre los hombres y poner de manifiesto su dependencia hacia ellos” (Cruikshank, 2007, p. 94). El humo de una hecatombe, acompañado de los apropiados cantos e invocaciones, expresaba en la antigüedad, por ejemplo, un puente entre lo terrenal y lo sagrado, puesto en el mundo ultraterreno. De acuerdo con Michel Graulich, al referirse a los sacrificios prehispánicos, donde se ofrendaban corazones humanos: “en ocasiones los dioses se conformaban con la esencia del muerto, es decir, el humo del corazón quemado, el vapor de la sangre” (Cruikshank, 2007, p. 94).

El sacrificio, propio o de algo más, permite a los humanos acercarse a la divinidad mediante la aceptación de sus límites y la alimentación de aquellas deidades que lo requieren. Como recompensa, el iniciado obtendrá el conocimiento o las claves que busca. Vale la pena recordar la cosmovisión nahua para comprender la importancia del sacrificio ritual. En un mundo dividido entre la región de los hombres y la de los dioses, el tiempo cíclico propicio para la regeneración alcanzaba también a los mismos, quienes necesitaban alimento para continuar su movimiento. Entonces, todas las cosas vivas, incluyendo al mismo sol, atravesaban por periodos donde descendían a oscuras regiones, para luego, tras despojarse de la pesada carga terrenal, podían volver a engendrar vida. Así, atravesaban varios portales y umbrales que separaban cada uno de los mundos, el sagrado y divino, el terrenal y mundano, y el inferior, donde la esencia de los seres recuperaba fuerzas. Para que esto sucediera, había que alimentar a los dioses con el agua de la vida, que es la sangre. El sacrificio era el medio de hacerlo (López Austin y López Luján, 2010).

Sin embargo, hay un mito que es más representativo de lo que ocurre en algunas obras narrativas de Roberto Bolaño. Se trata de la visión dual de la geografía simbólica en el mundo nahua. Para los pueblos prehispánicos, existían los cuatro puntos cardinales en el plano horizontal, cada uno gobernado por un dios. Pero estaba también el plano vertical, es decir, hacia arriba y hacia abajo, donde:

El mundo vertical estaba dividido en una región superior y en otra inferior. En la parte superior estaban los paraísos o moradas de los dioses. El más conocido es el Paraíso de Tláloc y Tlalocán (...) Fuera de los guerreros y de otros seres privilegiados, los muertos iban de ordinario a Mictlán o mundo inferior, dividido en varias regiones. En el paraíso superior, encabezando el panteón azteca, estaba el dios supremo, Tloque Nahuaque que, convertido en una abstracción teológica, apenas recibía culto, fuera del templo erigido en su honor en Texcoco. Su posición puede compararse en cierto sentido a la de Brahma en la Trimurti India. (Arellano, 2002, p. 89)

Esta visualización vertical del cosmos prehispánico, que complementa la horizontalidad de los cuatro puntos cardinales, aparece de forma fundamental en la cosmología de varios pueblos, no sólo del altiplano mexicano, sino de América en general. Para los pueblos incas, existe el Hawapacha o mundo supraterrrenal, donde reside el dios Viracocha, y un mundo infraterrenal, llamado Uku Pacha. En combinación con el plano horizontal, ambos constituyen un plano áureo, vivo, práctico y universal, donde el ser humano se mueve integradamente (Saransig Picuasi, J., en línea). Es decir, no se trata únicamente de planos establecidos a la manera del cielo o el infierno católicos, que están puestos de manera que entre ellos no se tocan ni convergen, sino que en la cosmovisión prehispánica, todos están conectados y relacionados entre sí, formando un núcleo integrado.

Lo anterior significa que en la cosmovisión occidental, el hombre pasa de un plano a otro, en una especie de salto dimensional que solamente el alma puede llevar a cabo. En cambio, en la visión prehispánica, el humano viaja, se mueve, transita de manera natural entre estos tres planos que poseen caminos interconectados. Sin embargo, en lo que sí hay coincidencias con la visión occidental de lo supraterrrenal, es que la ascensión es representativa de lo solar, lo numinoso, lo divino e incluso inspirador de las artes y la poesía, como de atributos dados por las musas, los dioses o, según Platón, el mundo ideal. De la misma forma, el descenso en el mundo prehispánico está en relación con la muerte, el entierro, lo escatológico, aunque no necesariamente con el castigo, como en la visión occidental, sino con la regeneración, uniendo e interconectando entre sí todos estos planos de la existencia (López Austin, 2008).

Así, los mitemas que acompañan a los relatos míticos son la elevación, la búsqueda espiritual, la transfiguración o la transformación del que asciende, la transición al mundo sobrenatural, la realización y el encuentro con una dimensión sagrada. También están la referencia a lo numinoso, lo sacrificial, y su ubicación en plano de conocimiento superior al del resto. Además, destaca la aparición de un personaje que hace las veces de chamán, profeta o visionario, que pone el personaje que ha ascendido en relación con los todavía simples mortales. Y es que el mito, precisamente, es un llamamiento a otra realidad, una sacralizada. En cuanto los motivos asociados con el del mito del viaje hacen su aparición, la realidad dada en los textos de Bolaño cambia, se mitifica, y entonces, se mistifica también, como observábamos decir a Anderson Imbert.

Un aspecto que hay que recalcar antes de continuar, es el de la transformación. Líneas más arriba se habló de que el Moisés que subió al Monte Sinaí es otro distinto al que volvió de él. Al igual que con la catábasis, el que asciende no puede volver tal y como se fue. Tiene que sufrir una transformación, una metamorfosis que lo distinga del universo de los mortales. Esta transformación puede ocurrir en el sentido en que los latinos usaban el término *monstrum*: mostrar, advertir. En la mitología, la Gorgona se transforma en monstruo para mostrar lo que ocurre si se desafía a los dioses. El monstruo “muestra”, y denota algo en relación con el origen divino de las cosas o con una manifestación divina de las mismas.

Así, el monstruo en el que Ruiz-Tagle se convierte no hace sino recalcar su condición de personaje que se ubica en una esfera superior o distinta a la del resto de los hombres, pues su función en el relato no es solamente la de un asesino que posibilita el abordaje del mal como proyecto artístico, sino que es además un personaje simbólico de este mismo mal que representa. Como símbolo, Wieder encarna la figura del monstruo, el cual, inherentemente:

produce dos sentimientos encontrados: repulsión y fascinación. Esta fascinación y repulsión es connatural a estos seres, y son inherentes al humano cuando de portentos se trata; el hombre encuentra al monstruo donde quiera que se encuentre a sí mismo. El monstruo y su concepción son objetos de suma importancia para la

mejor comprensión del fenómeno hombre. Cuando el hombre expresa prodigios, está expresando, al menos, una parte de sí mismo. (Santiesteban, 2003, p. 15)

En la obsesión de los personajes por Wieder y su obra yace esta fascinación, que al mismo tiempo se cruza con la repulsión que el lector pueda sentir frente a los actos descarnados de la dictadura, representados en la estética de Wieder.

Como elementos literarios, todos estos mitemas enunciados no necesariamente tienen que aparecer tal y cómo se han dado en el texto mítico, sino que pueden mantener una línea vertebral, sin necesidad de mantener intactos todos sus componentes, pero permitiendo que destaquen por encima de otros. De esta manera, se verá que en verdad logran aparecer elementos fundamentales del mito como la elevación del personaje, ya sea artística o moralmente, por encima de otros; la aparición de elementos rituales y sacrificiales y la ascensión fuera de la esfera de lo humano, a partir de, en el caso de los personajes de Bolaño, el arte y la poesía.

### **2.2.1 El ascenso de Carlos Wieder**

La ascensión es el mito en el motivo literario en el caso de Carlos Wieder en *Estrella Distante*. El solo título de la obra da cuenta de este ascenso. La estrella distante está en la bandera chilena, lo que presenta la obra como un trabajo en el contexto del Chile de los años 70, pero también es la alusión a un personaje que se eleva simbólicamente del plano de lo cotidiano para simbolizar algo más. La estrella solitaria en el cielo remite a las imágenes de un siniestro astro titilante en el cielo frío y vacío, y leyendo la novela, esta imagen se refuerza todavía más<sup>29</sup>.

Este personaje se desplaza hacia arriba, se eleva y esto se aprecia en varias formas, tanto física como espiritual: “acogiéndonos a la metáfora del *axis mundi*, el viaje al horror en bolaño siempre es ascendente (hacia los artistas del mal absoluto, como Wieder) o descendente” (Poblete, 2010). En el caso de ésta última, Ruiz-Tagle pasa por una iniciación a la poesía y el arte al asistir a talleres de poesía. Él mismo establece que se encuentra en

---

<sup>29</sup> Una de las ediciones de Anagrama remite, en su portada, a la imagen de un ser con alas (alas de insecto, alas de mosca), moviéndose en el vacío, o desplazándose en el espacio de forma agónica y rodeado de una espiral luminosa que refuerza la sensación de caos a su alrededor.

una búsqueda cuando le dicen que la poesía que lee parece no ser suya, pues recibe las críticas de manera fría y distante (Bolaño, 2013). Finaliza esa búsqueda cuando lleva a cabo lo que parece ser un asesinato ritual con las Garmendia y es entonces cuando cambia de esfera de actuación: Wieder trasciende. De manera agresiva, pero al fin, su transformación no violenta el espacio alrededor de él porque ha sido un hecho ritualizado. De ahí la paciencia con la que el personaje manifiesta sus acciones al inicio de la obra, recibiendo críticas a su poesía, incluso hasta con distancia de la misma.

Y cuando llega el momento del asesinato, el ritual se mantiene. El protagonista llega a casa de las Garmendia, con calma espera a que lo reciban, pasa con ellas la noche, conversando, cenando y leyendo poesía. Esta última es la celebración ritual, la invocación, rezo, o fórmula mágica que valida el hecho de que “unas horas después, Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta” (Bolaño, 2013, p. 31). Entonces, tras matar a las Garmendia, oculta los cuerpos. No importa que el de Angélica aparezca años después “como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios”, la transformación y ascenso del personaje ya se han realizado. Entonces, el asesinato de las gemelas no sería una manifestación del mal, sino un sacrificio ritual.

Los seres humanos no ascienden, solamente lo pueden hacer los monstruos. Las personas tienen vedado el terreno de lo celestial, de lo sublime. Algún cambio tiene que operarse en el humano para que le sea permitido ascender. Cuando Moisés se dirige a recibir las tablas de la ley, sólo a él le está permitido subir al Sinaí. Cuando Dédalo e Ícaro ascienden para escapar del laberinto de Creta, Ícaro intenta llegar demasiado arriba. Es derribado por su misma soberbia. Lo mismo le ocurre a Belerofonte. Así que para ascender, el permiso de los dioses debe ser expreso, o habrá consecuencias. La otra opción es dejar de ser un humano. Volverse un dios, como en el caso de Heracles. O volverse un monstruo.

En relación con el mito de los daimones, Wieder es un humano que deja de serlo. Aclamado por algunos y temido por otros, Wieder no es una divinidad, sino una especie de espíritu que se disuelve, dejando su presencia en toda la obra, pero sin aparecer explícitamente en ella. El sacrificio y el mal le han permitido transformarse. Y sobre todo, la expresión del mal, dada a partir de la estructura mítica que subyace a la narrativa,

permite comprender que tras sus crímenes y búsqueda de la poesía sinigual, se puede ver la manifestación de lo perverso de sus acciones.

Por si fuera poco, los poemas de Wieder se escriben en el cielo. Solamente así es como él llegará a ser reconocido como artista. Y su primer acto de creación, es literalmente, escribir unos versos de estilo bíblico o cosmogónico sobre la creación del cielo, la tierra, las aguas, la luz y las tinieblas, símbolos de su ascensión o de haber llegado a un status muy diferente al de un ser humano:

Lentamente, por entre las nubes, apareció el avión, al principio era una mancha no superior al tamaño de un mosquito. [...] Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto *se había vuelto loco* y no me pareció extraño. La locura no era una excepción en aquellos días. Pensé que giraba en el aire deslumbrado por la desesperación y que luego se estrellaría contra algún edificio o plaza de la ciudad. Pero acto seguido, como engendradas por el mismo cielo, en el cielo aparecieron las letras. Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba. IN PRINCIPIO...CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, leí *como si estuviera dormido*. Tuve la impresión –la esperanza- de que se tratara de una campaña publicitaria. Me reí solo. Entonces el avión volvió en dirección nuestra, hacia el oeste, y luego volvió a girar y dio otra pasada. Esta vez el verso fue mucho más largo y se extendió hasta los suburbios del sur. TERRA AUTEM ERAT INANIS...ET VACUA...ET TENEBRAE ERANT...SUPER FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEL...FEREBATUR SUPER AQUAS... (El subrayado es mío). (Bolaño, 2013, p. 36)

Esta revelación tiene tintes oníricos, como las profecías dadas en mitos bíblicos del antiguo testamento o en muchos otros relatos donde, como se ha visto en líneas arriba el encuentro entre las esferas de la cosmovisión se hace a través de los sueños. Además, es una especie de revelación para los marginados: los que ven su mensaje y lo reciben con más entusiasmo y admiración son los reos de la cárcel donde se encuentra el narrador. Es una especie de referencia mesiánica destinada a aquellos que han hecho su camino y también se hallan a la mitad entre la esfera de la realidad y lo supraterrano:

Uno de los presos, uno que se llamaba Norberto y que se estaba volviendo loco (al menos eso era lo había diagnosticado otro de los detenidos, un psiquiatra socialista al que luego, según me dijeron, fusilaron en pleno dominio de sus facultades psíquicas y emocionales), intentó subirse a la cerca que separaba el patio de los hombres del patio de las mujeres y se puso a gritar... (Bolaño, 2013, p. 36)

Los locos son los visionarios de la historia: los que tienen alucinaciones son aquellos tocados por los dioses para entregar al resto el mensaje de éstos<sup>30</sup>. Es el caso de Norberto, que puede ver, en los poemas de Wieder, algo que los demás no logran percibir a primera vista. Norberto es como un soñador, como un testigo de la revelación de Wieder a través de su poesía.

El narrador comienza su relato haciendo hincapié en que cuando lo conoció, Wieder se llamaba Alberto Ruiz-Tagle. Esto representa que, al pasar a una esfera a otra, ha tenido que transformarse; no es ya el mismo ser humano que se mueve en la horizontalidad como los demás, sino que esa cualidad de pasar de una esfera a otra, reservada solamente a las almas que ocupan un espacio sublunar, le ha conferido un nuevo nombre.

Además, Wieder transita de la verticalidad ascendente, al plano terrenal y al inframundo. Así muestra la conexión entre los tres planos, que es necesaria para que el carácter mítico con el que se dota a su obra pueda darse efectivamente:

En su apreciación social, no obstante, existían puntos negros: las malas compañías, gente oscura, parásitos de comisarías o del hampa con los que Wieder salía en ocasiones, siempre de noche, a beber o a encerrarse en locales de mala reputación. Pero los puntos no eran, bien mirado, más que eso: puntos negros, imperceptibles, que en nada, afectaban su carácter ni sus maneras, mucho menos sus costumbres.

---

<sup>30</sup> Como símbolo, y como arcano del Tarot, el loco “simboliza tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, por último ha aprendido en la luz de su conciencia que ‘parecer loco es el secreto de los sabios’ (Esquilo)” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 656). George Devereux documenta cómo los chamanes, en muchas tribus, son considerados locos e incluso, viven el despertar de su chamanismo como una experiencia dolorosa: “Muchas tribus destacan el carácter doloroso de las experiencias psíquicas que marcan la eclosión de los poderes chamánicos (...) no hay ningún motivo ni ninguna excusa por el que no podamos considerar al chamán como un neurótico severo e, incluso, como un psicótico” (Devereux, en Huxley, p. 127). Mircea Eliade identifica con claridad ciertas tendencias psicopatológicas en aquellos que pueden alcanzar el éxtasis chamánico en su libro *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (2009).

Algo incluso imprescindible, conjeturaron algunos, para su carrera literaria que pretendía el conocimiento y el absoluto. (Bolaño, 2013, p. 44)

Como Wieder forma parte de una esfera divina, sus descensos ocasionales al mundo de lo oscuro, a lo infraterrenal, no le afecta en nada. Quizá sean, incluso, parte de la regeneración que le permite seguir haciendo sus poemas en el aire. Para Wieder, acercarse a la oscuridad es parte del ciclo de generar la luz que alienta a sus muchos seguidores, en un ciclo dado por una especie de desplazamiento en vertical: de la admiración de sus fieles hasta la degradación de sus costumbres.

Wieder sigue viajando y en cada lugar a donde va, escribe sus poemas en el cielo. Se mantiene en una esfera superior, pero en constante contacto con el mundo de los humanos, como en esa cosmología prehispánica que permite apreciar más que solamente las cuatro direcciones del plano horizontal: “El viaje fue difícil y plagado de escalas, pero en todos los lugares donde aterrizaba escribía sus poemas en el cielo” (Bolaño, 2013, p. 53). Y escribe sobre la muerte enfrentándose a una tormenta, en una doble referencia al mundo sobrenatural y más allá de lo humano, con términos como la muerte es amor, comunión, responsabilidad o resurrección.

La lectura de *Estrella distante* como una obra donde se representa un ascenso físico-espiritual, o un modo de Anábasis se basa en la búsqueda de elementos de carácter ritual. Sin embargo, en torno a esta ritualización hay otras cuestiones también muy cercanas a lo mítico, aunque más bien a la manera de la mística judeocristiana, donde el mal como entidad y como manifestación ocupa un lugar importante del imaginario simbólico. Es el caso del artículo de Karim Benmiloud (2013), quien analiza la manera en que Carlos Wieder se va convirtiendo, en un monstruo, al gestarse un renacimiento del antes llamado Ruiz-Tagle. Además, la autora analiza el tema de los dobles, que aparecen muy recurrentemente en la novela. Y todo esto, enmarcado por el análisis del tema del mal, para lo cual teje redes intertextuales con cintas como *El bebé de Rosemary*. Entre sus conclusiones, destaca la referencia a lo que ella llama “La resistible ascensión de Carlos Wieder”, para recalcar que este ascenso del personaje en realidad, es una inclinación y torcedura hacia el lado del mal.

Esta visión dual del bien y el mal no corresponde de manera absoluta a todas las mitologías, y de hecho, es relativamente “nueva” entre los relatos míticos. Sin embargo, forma parte importante de la cosmovisión occidental, y en una primera lectura, es una mirada completamente factible de la novela. El mismo Roberto Bolaño se refería a *Estrella distante* como un análisis del “mal absoluto”. De más está decir que la presencia de Wieder es una crítica a la manifestación constante de la dictadura latinoamericana y la crueldad que ésta representa para los habitantes de América.

En la sección dedicada a los planteamientos teóricos de esta investigación, se hablaba acerca de que los motivos literarios se definen, en gran medida, por la forma en que se enlazan con el tema principal, pero también por su lugar de aparición de la obra y el tipo de motor de acción que representa dentro de ella. El motivo del mito del viaje ocupa un lugar central, pero no deja de estar asociado a otros, que complementan la tematicidad de la obra. Los elementos asociados que lo enmarcan son precisamente la denuncia del mal y la muerte. Sin embargo, mientras estos dos últimos son motivos estáticos, por tratarse de elementos que hacen alusión a una situación determinada, el motivo del mito del viaje es un motivo dinámico, cuya importancia radica en promover un giro o cambio en la dirección del relato.

Lo anterior significa que, si bien la obra destaca la denuncia del mal por encima de otros temas, esta denuncia viene dada únicamente por los movimientos y transformaciones, tanto de personajes como de situaciones, dentro de la obra. Es la estructura mítica del viaje como motivo literario lo que permite apreciar la metamorfosis de Wieder y ver cómo se decanta, primero al mal, y luego, a la disolución de la literatura, tema del que ya se ha hablado.

Así, no se está hablando del mal sentido práctico, sino del concepto mismo, dado a través de la monstruosidad y perversión de Wieder. De acuerdo con Simunovic Díaz, el asesinato de las Garmendia presenta: “la develación del monstruo, metáfora del monstruo en que se convierte Chile durante (¿desde?) la época de la dictadura, aunque por cierto, todos sabemos que una transformación tal, normalmente, no es sino el punto culminante de una naturaleza proclive a la debacle moral” (Simunovic Díaz, 2006, p. 13).

La misma transformación del *Doppelgänger* Ruiz Tagle-Wieder resulta en la conversión del hombre-monstruo, como con un hombre lobo, o el Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Benmiloud acierta al llamar a Wieder una especie de “Anticristo”: “Poco a poco, conforme vamos descubriendo la verdadera personalidad de Carlos Wieder, aparece claramente su condición de ángel caído, o mejor dicho, incluso, de Anticristo” (Benmiloud, 2013, en línea).

Aunque parezca que Carlos Wieder como personaje que porta y representa el mal en realidad se degrada cada vez más por medio del asesinato y de las fotografías de sus crímenes, en realidad, está generando una superposición de sí mismo por encima del estadio de lo “normal” y cotidiano. En principio, cabe recordar que el monstruo, la aberración, tiene por fin “mostrar” una dimensión del ser humano que rebasa por mucho lo simplemente terrenal y pedestre para convertirse en un ser cuasi divinizado. Esta conversión a lo monstruoso está presente en varias mitologías y el mundo prehispánico no es la excepción. La terrible Coatlicue, con sus dos cabezas de serpiente encontrándose una a la otra, es una muestra de este doble-ser que se manifiesta de forma terrible, antinatural, y al mismo tiempo, reflejo del mal en la esencia misma del mundo, ese mal “puro” y absoluto del que habla Bolaño.

En este sentido, es muy importante recordar el contexto de la obra, al cual se hace referencia incluso dentro de ella. Esta trascendencia de Wieder hacia la monstruosidad se inserta en el Chile de la dictadura militar de Pinochet y las manifestaciones artísticas de Wieder no son sino:

La prepotencia de una generación de chilenos que confió en la imposición sobre los demás, sobre los otros, por la fuerza y la humillación. Es también el alarde de quien, encontrándose en posición privilegiada, desarrolla una forma extrema de expresión en abierto ánimo de exploración de los límites de la moral y la corrección política. El personaje se inspira en la configuración arquetípica del nazismo como búsqueda fundamentalista de la pureza, más allá de los límites morales de un humanismo decadente y romántico. Es la figura del superhombre nietzscheano según la comprensión hitleriana, según la percepción de la ultraderecha militarista chilena

que alcanzó niveles extremos en aquellos años y que fue amparada por su apoyo al régimen militar. (Simunovic Díaz, 2006, en línea)

Wieder, el artista, el asesino, el poeta, se ubica en una esfera distinta al del resto de los hombres. Es el monstruo que muestra una estética corrompida y parodia grotesca y monstruosamente la búsqueda nazi del ideal de un superhombre a través de ubicarse por encima de los derechos fundamentales de toda una nación.

Así es que la tendencia al mal denotada en *Estrella distante*, no es sino una sacralización de ciertas acciones, dispuestas en un plano por encima del común de lo humano. Vásquez Mejías (2010)<sup>31</sup>, comenta que los asesinatos y sobretodo los feminicidios que Wieder comete, tienen un afán ritual y sacrificial, pero dentro de una dinámica grotesca y subsumida en un orden dictatorial, donde el feminicidio tiene por principal objetivo devolver a las mujeres independientes, bellas e intelectuales al sitio que el patriarcado represor les ha reservado, como objetos al servicio de una comunidad.

Carlos Wieder bien puede ser tenido como un monstruo, pero como tal, manifiesta una transformación, una especie de transfiguración dada solamente en terrenos de lo divino, para mostrar su verdadera naturaleza, la del mal, la de lo inhumano, pero esto en función de cierta elevación por encima de los valores y premisas terrenales. Carlos Wieder lleva a cabo un ascenso, no una disminución, ni un descenso, cuando se transforma en el poeta, en el demonio y en el asesino que es: “Wieder no es un mero engranaje de la burocracia dictatorial sino que se coloca como el poeta- sacerdote que cabalmente asume un proyecto macabro, el cual defiende ante todo riesgo” (Aguilar, 2013, p. 64). Su arte utiliza el contexto del terror para manifestarse y lo hace a sabiendas de que de esta manera ocupa una posición simbólica en el régimen que representa: la de oficiante que se transforma y se hace uno con la esencia de la represión a la que sirve.

La obra de Wieder llega a la cúspide cuando presenta la muestra fotográfica y a partir de aquí, su transfiguración es total. No se vuelve a saber de él. Hay trazos de su obra en varios lugares, con variados seudónimos. Se trata de la disolución del ente físico,

---

<sup>31</sup> En Ríos Baeza, F. (ed.). (2010). *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: BUAP.

abandonándose a la creación espiritual. Pero Wieder no está preparado ni predestinado a ser un profeta. Es maligno, y por lo tanto, no puede ascender. Y por eso, en vez de la poesía tan añorada, que es el culmen de la elevación, termina dedicándose a la fotografía, actividad plástica que, sin ser denigrada, es puesta en un lugar prosaico en cuanto se trata de fotografía pornográfica.

La gente busca a Wieder y la única forma de hallarlo es su poesía, sus piezas y relatos. Es decir, sus palabras. Esta es la única forma de acceder al mito, pues éste siempre es palabra hablada, cambiante y multiforme. Bibiano O’Ryan se obsesiona con encontrarlo. En medio de su búsqueda está la referencia a Jesús a través de un *wargame*, donde se pregunta acerca de si Arturo Prat podría ser Jesucristo y si esta es “una casualidad, un símbolo o una profecía” (Bolaño, 2013, p. 108). Es como si, en la búsqueda del hombre, se pusiera de manifiesto la imposibilidad de tan siquiera vislumbrar al dios.

Benmiloud (2013) recalca, con éste y otros elementos, la génesis y el desarrollo de una especie de Anticristo, pues con el asesinato de las Garmendia se abre el cascarón del monstruo en que se convierte Ruiz-Tagle, jugando con la toponimia de los lugares: “ Me dijeron que se iban, pero no al extranjero sino a Nacimiento, un pueblo a pocos kilómetros de Concepción, a la casa de sus padres [...] pero se iban a Nacimiento porque Concepción se había vuelto imposible” (Bolaño, 2013, p. 27). En esta parodia del nacimiento de un dios está la eclosión de una divinidad negativa. Wieder es, incluso para su círculo fascista, un sex simbol, un piloto, un poeta, un personaje que no puede faltar en ninguna reunión. Se le diviniza o se le demoniza, pero su presencia para el régimen es importante de tan simbólica que es. Y este simbolismo de su figura recalca una vez más la tesis que se busca mostrar aquí: el dinamismo en torno a la figura de Wieder indica una elevación en la cosmología, pero también el descenso ante la falta de méritos auténticos. Wieder se ha elevado, mediante el sacrificio ritual, pero su indignidad le hace caer.

El asesinato ritual de las Garmendia y de todas las demás mujeres cuyos nombres escribe en el aire remite no sólo al mal absoluto, sino al sacrificio en las sociedades míticas:

La compleja y huidiza figura de Wieder como artista del mal recoloca la sacralidad del arte ligado a lo trascendental en las fauces de la violencia. [...] Al

instituir su arte en el orden de lo sagrado configura la instancia sacrificial a partir de la violencia que coloca a la víctima en el lugar del chivo expiatorio. Wieder asume la función sacerdotal del poeta dado a fundar, a dar origen a un nuevo orden que es un arte nuevo a través del sacrificio (recordemos el ascetismo extraño con que se lo percibía en tiempos de los talleres literarios) de mujeres poetas. (Aguilar, 2013, p. 65)

Incluso, Amalia Maluenda, la empleada de las Garmendia, afirma de Wieder que “parecía ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio” (Bolaño, 2013, p. 119). Y de la Gorda Posadas, después de hablar con él por última vez, cuando creía que la iba a matar, se dice: “Había sido, contra su voluntad, la confidente del diablo, pero estaba viva” (Bolaño, 2013, p. 147). El demonio y monstruo que es Wieder no está por debajo de los humanos, no realiza una catábasis. Su elevación y anábasis ocurre más bien merced al régimen en que se inscribe su obra. Se ha elevado, pero lo ha hecho como un monstruo corrompido. O como tal, él y su creación artística tienen que caer. Es por eso que su poesía se inscribe en el cielo. No dejará trazas, como el vuelo de Ícaro, y su obra perenne, la fotografía, no tiene la cualidad de ser espiritual como la poesía sino groseramente vulgar.

Además, el personaje tarde o temprano rebasa la esfera de lo material y se difumina en el aire, se disuelve. Como la divinidad monstruosa que es, Wieder parece estar en todas partes y en ninguna. Quizá sea autor del juego de *wargame*; quizá tenga publicaciones en varias revistas, en las que se encuentran extraños poemas, con diferentes pseudónimos, que remiten a él. Es el encargado de la fotografía en una película porno. Es como el ojo de la deidad, en una ritualización sexual, a la manera de los oficiantes de algunos cultos antiguos y sobre todo, del satanismo desde el siglo XVII<sup>32</sup>. Wieder lo ve todo. Nadie lo ve a él. Finalmente, es un espía, es una pieza de la dictadura.

Para aumentar la relación entre Wieder y una deidad que se eleva, de repente Wieder desaparece por completo y hasta llegan noticias de su muerte. Una de las últimas en verlo es “La Gorda”, y lo describe: “Alberto parecía una serpiente. No: parecía un faraón”

---

<sup>32</sup> Como en el caso de las misas negras celebradas por Madame de Montespan y oficiadas por La Voisin.

(Bolaño, 2013, p. 49). Así de elevado es su estatus, que se le compara con el tipo de gobernante que se fusiona con el dios, pero no llega a serlo. Y es que la memoria del monstruo permanece, “se graba en la memoria. Tal parece que hubiera una intención de guardar aquello en la mente porque de una manera inevitable los hombres, como los pueblos, acaban por olvidar” (Santiesteban, 2003, p. 14). En el caso de Wieder, el monstruo que es representa la dictadura a la que se supedita y bajo la cual ha obtenido su triunfo.

Sólo el crítico Ibacache, profeta o iluminado de la literatura, dice haber hablado con él y describe la escena ensoñadora en donde tiene lugar esta entrevista:

Describe un anochecer en un pueblo sin nombre, una plaza vacía donde tiemblan sombras alargadas y vacilantes, y una silueta, la de un hombre joven, con gabardina oscura y alrededor del cuello una bufanda o chalina que vela en parte su rostro. Ibacache y el desconocido hablan, pero entre ambos media una franja, un rectángulo de luz proveniente de una farola, que ninguno de los dos se anima a cruzar. Sus voces, pese a la distancia que los separa, son nítidas. El desconocido por momentos, emplea un argot violento que contrasta con su voz bien timbrada, pero en general ambos contertulios se expresan en términos correctos. El encuentro, que requiere una intimidad absoluta, concluye con la aparición en la plaza nocturna de una pareja de enamorados seguida por un perro. La interrupción, que dura lo que dura un suspiro o un parpadeo, deja a Ibacache solo, apoyado en su bastón, meditando en la extrañeza y en el destino. El encuentro, a efectos prácticos, también pudo concluir con la aparición de una pareja de carabineros. Entre la vegetación descuidada de la plaza, entre sus sombras, el desconocido se desvanece. ¿Ha sido Wieder? ¿Ha sido una ensoñación del crítico? Quién sabe. (Bolaño, 2013, p. 115)

Ibacache es un crítico, alegoría del chamán, del visionario o del soñador que puede entrevistarse cara a cara con el demonio. Él es de los pocos que vislumbra un espacio ensoñador, mítico, donde puede entrevistarse cara a cara con Wieder, mientras otros han fracasado en encontrarlo. De esta forma, se observa cómo la mitificación de la figura de Wieder se va dando paulatinamente y su escalada como artista corresponde a su monstruoso ascenso, tanto físico como espiritual, en la cosmovisión dada por el espacio en la novela.

Entonces, Wieder es el personaje a través del cual se observa, en *Estrella distante*, un ascenso sobre el plano de lo común y corriente, a través de la transformación de Wieder en un monstruo, en una de esas deidades monstruosas de tiempos antiguos, cuya función es la de mostrar los aspectos más terribles de la dictadura chilena: el asesinato, la ostentación de unos cuantos, el encubrimiento y la impunidad. La relación del monstruo con la política es antigua: “resulta lógico si pensamos que a la figura del ser terático se le asignan valores morales, y más aún, cuando sabemos que para algunos autores una categoría completa es la de monstruos morales” (Santiesteban, 2003, p. 109).

### 2.3. EL VIAJE EN DESCENSO AL INFRAMUNDO

En los dos capítulos anteriores, hemos visto aparecer la forma estructural a la que hace referencia Durand, cuando habla de cómo obtener los mitemas en una obra literaria, a partir de la búsqueda de los elementos redundantes u obsesivos que se ubican en la estructura fundamental del relato. Y luego, valorar las combinatorias de situación, personajes y decorados entre los que los mitemas aparecen. De esta forma, hemos visto elementos redundantes como la revelación, la movilidad, las pruebas y dificultades, la transformación, la búsqueda, la posesión de los dos mundos, la ritualización y el fracaso. Todos estos elementos, que son los mitemas provenientes de la estructura mítica, se consideran, en la obra literaria, los formantes que articulan el motivo literario del mito del viaje, del cual seguiremos observando tipos. Recordemos que las formantes son como las partes del átomo-motivo que lo constituyen agrupándose en derredor de un núcleo. Así, veremos estas formantes mencionadas, aparecer de nuevo, pero ahora, con la variante del descenso.

Las concepciones chamánicas del cosmos contemplan también, además del ascenso, secciones dentro de túneles y grutas, en lo más profundo de las mismas, donde solamente los iniciados podían entrar. Estos mundos subterráneos representan que: “había un viaje a otro mundo que empezaba con el descenso a las profundidades de la tierra, así como una comunión con los animales en una dimensión mágica, ajena a la rutina cotidiana” (Armstrong, 2005, pág. 39). Internarse en estas profundidades y poder volver a salir de ellas, representaba una especie de muerte y renacimiento.

Dentro de este mismo tipo de mitos relacionados con el descenso a las profundidades de la tierra, están los del renacimiento agrícola, correspondientes al periodo Neolítico, donde una deidad baja al inframundo y al volver de él, trae consigo la fertilidad de un nuevo ciclo. Este relato remite a una mentalidad primitiva donde: “la agricultura está impregnada de violencia y la comida sólo se consigue mediante una constante guerra contra las fuerzas sagradas de la muerte y la destrucción. La semilla tenía que penetrar en la tierra y morir para dar su fruto, y su muerte era dolorosa y traumática” (Armstrong, 2005, pág. 53).

Como mitemas asociados a la catábasis resaltan también la búsqueda, en esta ocasión, como viaje al inframundo. Aquí está la sincronicidad estructural del relato a la que hace referencia Durand: el héroe o el dios buscan algo. Odiseo y Eneas buscaban saber, conocer su porvenir. Las diosas como Inana o Démeter necesitan devolver la capacidad de regeneración al mundo terrenal y así regresar la vida.

El sacrificio, la entrega de algo valioso a cambio de saber. El descenso, sea de una entidad masculina o femenina, implica dejar a cambio algo propio, algo muy importante. Es dejar un poco de vida (representada por sangre, una parte del cuerpo, o una parte del tiempo) para conseguir el conocimiento, la conciencia existencial o un regalo de vida para alguien más. Aunado a esto, está la negociación. Se pacta con los dioses del inframundo, con las deidades o con los espíritus para poder obtener algo de ellos. Sea que se consiga o no, (por lo general, no, porque el fracaso es una constante en los viajes de iniciación) el héroe volverá al mundo terrenal solamente después de haber establecido alguna clase de pacto de intercambio.

Resalta también el retorno con cierta dosis de sabiduría, con el aprendizaje de algo, con la conciencia de la existencia. Por lo general, el retorno a la vida corre a cargo de una personalidad femenina, pero los héroes masculinos también están seriamente implicados en la vuelta del más allá.

Como parte importante de muchos mitos escatológicos e incluso como motivo folklórico, el ejemplo más conocido de este tipo de viaje está en la Odisea:

El viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico; es la aventura por excelencia, la que aguarda al Elegido, la que sólo él puede cumplir. Ese Más Allá es el mundo negado a los mortales de condición efímera, es el ámbito vedado que queda en la otra orilla, el mundo de los dioses y de los muertos, el de los espíritus, los fantasmas y las hadas. (García Gual, 2011, p. 32)

Este no es un viaje de iniciación. No se puede pretender que alguien que apenas está por iniciarse en determinados misterios realice un viaje tan peligroso. Es más bien, un viaje de consagración. Sísifo, Asclepio, Orfeo, Hércules y Odiseo ya eran personajes con

experiencia y hasta astutos cuando bajaron al inframundo, para luego retornar y hacerlo además más sabios o encumbrados sobre los demás hombres (Ferry, 2008). Al respecto, varias mitologías (y no necesariamente relatos épicos) mucho más antiguas contienen relatos que ilustran el sentido trascendental de éste.

Entonces, el elemento principal de estos relatos es la catábasis: el descenso. Un personaje con cierta sabiduría y conocimientos baja al inframundo o penetra al lado de los muertos, al más allá. Está el conocido mito griego donde Perséfone es atrapada por Hades y llevada al inframundo, lo que ocasiona la profunda tristeza de Démeter, diosa de la tierra y los cereales, quien baja a buscarla al inframundo. Pero no puede rescatarla por completo, pues ha comido del alimento de los muertos. Para evitar que la tierra y sus plantas mueran por la tristeza de Démeter, los dioses llegan a un pacto: Perséfone vivirá la mitad del año en la tierra y la otra con Hades. Así, Perséfone podrá retornar a la vida ocasionalmente. Aquí se señala otro elemento importante de dicha catábasis: la posibilidad del retorno. Los que bajan al inframundo y que ya traían consigo cierto nivel de sabiduría (sobre todo los dioses), pueden volver de él trayendo algo más consigo: la vida, el conocimiento, la experiencia y la conciencia de su lugar en el cosmos.

La muerte y el renacer son parte fundamental de estos mitos. Son muy simbólicos y entre sus partes constitutivas más importantes está la forma en la que el personaje que desciende se relaciona con el inframundo, por ejemplo, con el asesinato de la deidad y su regeneración o devolución al mundo de los vivos a manos de otra (Armstrong, 2005). Morir y regresar implica que la sabiduría no se obtiene con facilidad. No cualquiera puede ir al inframundo y volver. Se debe sacrificar algo. El conocimiento iniciático que se le otorga no puede ser obtenido sin dar algo a cambio sea una parte de su cuerpo o un fragmento de su vida espiritual. El dios Quetzalcóatl baja al inframundo por los huesos preciosos para dar la vida al hombre. Debe pedirselos a su hermano Mictlantecuhtli. Pero éste no se los dará fácilmente. Quetzalcóatl debe pasar numerosas pruebas, dolor y sufrimiento. Al final, para dar la vida a los hombres, el dios Quetzalcóatl ofrece su sangre. Debe perder algo para poder ganar otra cosa (Florescano, 2012).

En esta categoría de relatos resalta el mitema del descenso de la deidad femenina, ya sea al rescate del dios asesinado o para adquirir alguna jerarquía. Al lado de éste, están los

mitemas de la muerte y renacimiento del dios y una batalla constante, periodo tras periodo, entre los dioses de la vida y los de la muerte. Además, estos mitos estacionales resaltan el renacer y el valor cultural de la esperanza. Como mito iniciático refleja la importancia de mantenerse pendiente de los tiempos y modos adecuados de la cosecha, que los integrantes jóvenes de un grupo social tenían que ir aprendiendo con el paso del tiempo.

Por ejemplo, Inanna, diosa mesopotámica de la guerra, lucha contra su hermana Ekeshkigal, diosa del averno, pero también de la vida, en un intento por quitarle el trono. Fracasa y es condenada a muerte. Pero los otros dioses la rescatan y la reviven. Sin embargo, no puede volver al lugar de los vivos por completo. Debe enviar un sustituto al inframundo, al menos una temporada cada año. Entonces, como su esposo Dumuzi, pastor y dios de la agricultura, ha ocupado su lugar en la tierra, se enfurece y lo envía a él al inframundo.

El motivo literario es el desplazamiento de un personaje, de una zona considerada segura, superficial y abierta, a una zona parangonada con lo infernal, cavernoso, incierto, misterioso, siniestro o de muerte. Como motivo en la obra de Bolaño, la condición del descenso femenino al inframundo resalta cuando Auxilio Lacotoure sigue a Arturo Belano por las calles más oscuras de la Ciudad de México. Auxilio, la madre de la poesía latinoamericana, desciende con ellos a la colonia Guerrero, la cual “se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (Bolaño, 2013a, p. 77).

Al entrar a esta zona apocalíptica y escatológica, Auxilio lleva a cabo la catábasis, junto con Belano. Esta experiencia la integran varios de los componentes que por lo general están presentes en el descenso al inframundo, como el río Estigia, o el río Chiconahuapan del inframundo prehispánico<sup>33</sup>:

---

<sup>33</sup> Y que quizá esté representado por el río de mercurio líquido que los arqueólogos han encontrado en fechas muy recientes dentro de la Gran Pirámide en Teotihuacán.

Así que ahí estaba, amiguitos, la madre de la poesía mexicana con su navaja en el bolsillo siguiendo a dos poetas que aún no habían cumplido los veintiún años, a través de ese río turbulento que era y es la avenida Guerrero, similar no al Amazonas, para qué vamos a exagerar, sino al Grijalva, el río que en su día cantó Efraín Huerta (si la memoria no me engaña), aunque el Grijalva nocturno que era y es la avenida Guerrero había perdido desde tiempos inmemoriales su condición primigenia de inocencia. Es decir, aquel Grijalva que fluía en la noche era, bajo todos los aspectos, un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres, automóviles negros que aparecían, desaparecían y volvían a aparecer, los mismos o sus silenciosos ecos enloquecidos, como si el río del infierno fuera circular, cosa que, ahora que lo pienso, probablemente sea. (Bolaño, 2013, p. 78)

Arturo Belano está dispuesto, como Orfeo y Quetzalcóatl, a bajar al inframundo. Y Auxilio, como madre de la poesía mexicana, lo acompaña y describe el descenso simbólico, que es la entrada al hotel El Trébol, que resulta un tanto paródica de la entrada de un inframundo, pues es hasta decepcionante encontrarse con una recepción diminuta, y un “rey Minos” pequeño e igual de insignificante que el vestíbulo del hotel, quien les indica a dónde deben dirigirse, que es a “la cámara real del rey de los putos de la colonia Guerrero” (Bolaño, 2013, p. 80).

Como un Satanás de tres caras<sup>34</sup>, o un Cerbero, tres son los personajes que están dentro de la habitación. O más bien, el Rey de los putos encabeza la sesión, hay otro hombre más en la habitación y está también su víctima que yace en una cama. Se trata de una trinidad perversa, donde el Rey de los Putos encabeza como padre, el segundo hombre como espíritu, cuya presencia solo se adivina, aunque su intervención es nula y Juan de Dos Montes, como el crucificado, el hijo de nadie sacrificado. Arturo Belano negocia con él, de manera violenta, pero logra sacar a Juan de Dos Montes de ahí. No se sabe a cambio de qué, Arturo dice que contará una historia, mientras Auxilio y San Epifanio sacan al muchacho. Finalmente, retornan a la vida: “Y así fue como entramos y luego salimos del

---

<sup>34</sup> Como en el infierno de Dante

reino de los putos, que estaba enclavado en el desierto de la colonia Guerrero” (Bolaño, 2013a, p. 80).

Lo obtenido mediante el descenso es representativo de un estadio espiritual superior. Representa la sabiduría, la madurez, la conciencia de la propia existencia, la conciencia de la vida: “el héroe va al más allá en pos de algo que anhela, acaso por realizar un voto o por ejecutar un mandato, y vuelve triunfador de su trascendente apuesta, aunque algunas veces su botín se le escape de entre las manos, como a Orfeo y a Gilgamesh. Pero siempre vuelve, más sabio, más ejemplar, más magnánimo” (García Gual, 2011, p. 32). Así es como Belano ha vuelto después de su descenso.

Si bien es cierto que el que desciende a los infiernos lo hace en busca de algo y regresa con sabiduría, hay una ligera desviación en la cita anterior: no es Gilgamesh quien desciende al inframundo, es Enkidu, pues es a través del sueño que devela lo que le espera en el lado de los muertos, lo que pone de relieve el hecho de que el viaje al inframundo es, ante todo, un descenso que puede ser espiritual más que físico:

Oye amigo mío, el sueño que he tenido esta noche [...] había un hombre de rostro sombrío [...] me arrastró a la casa de las tinieblas, la morada de Irkalla, a la casa de entrar y no salir, al camino de ir y no volver, a la casa cuyos moradores están privados de luz, donde se alimentan de polvo [...] allí finalmente la reina de los infiernos, Ereshkigal. Belet-seri, la escriba de los infiernos, arrodillada ante ella, tenía una tablilla que leía en su presencia; ella levantó la cabeza y me miró: - ‘¿Quién ha osado traer aquí a ese hombre?’. (Malbran-Labat, 1983, p. 46)<sup>35</sup>

Enkidu ha estado en el inframundo y claramente ha visto lo que le espera ahí, pero no está muerto aún. Quizá por eso la diosa exclama indignada por su presencia. Pero ha vuelto entre sueños con el conocimiento de lo que le espera, y con esto, una nueva etapa se abre para Gilgamesh. Finalmente, ha habido una negociación: no morirá Gilgamesh por

---

<sup>35</sup> En la versión de las tablillas asirias de Nínive, pertenecientes a la biblioteca del rey Asurbanipal. En una versión sumeria, Gilgamesh recibe como regalo de la diosa Innana un tambor y su palillo, pero por accidente, Gilgamesh los deja caer al inframundo. Enkidu se ofrece a rescatarlos, pero escandaliza tanto en este lugar, que la diosa Ereshkigal decide no dejarlo salir. Enkidu muere y Gilgamesh se enfurece, pero no puede hacer que vuelva. Como consuelo, el alma de Enkidu lo visita para contarle cómo languidece en el inframundo.

ahora. Y también hay un conocimiento nuevo para éste y para Enkidu: la conciencia de la mortalidad (Kirk, 2006).

Finalmente, Enkidú muere, Gilgamesh transforma su conciencia de la vida, a partir de la conciencia de su finitud. Quetzalcóatl se transforma en una deidad más sagrada que el resto, es la vida misma, se percibe en todos lados y al mismo tiempo, no se le puede tocar. Innana se convierte en las estaciones y el ciclo de la vida. Y es así que un mitema más es el de la disolución, a partir de ser transformado, pero sin desaparecer. Más bien, en la vuelta de la catábasis hay una trascendencia.

Acerca del descenso espiritual y onírico más que físico, incluso, hay autores para los cuales el viaje que hace Odiseo al inframundo no es tal, sino una remembranza de los héroes que antes que él han pasado por la tierra: “una necromancia donde se evocan sombras” (Bauzá, 2012, p. 74), dada mediante una forma poética. De manera parecida se lleva a cabo el viaje de Dante por el inframundo: todo en un sueño a mitad de la vida, cuando es ya un hombre maduro.

Entonces, veremos que las formantes del motivo literario del mito del viaje en el análisis que sigue, sostenidas por los mitemas enunciados, son: la búsqueda, el sacrificio y la negociación (otra vez, se presenta la ritualización de un acto a modo de ofrenda), la obtención de un saber, la consagración/transformación y finalmente, una especie de disolución, pues el que regresa de la catábasis, así como el que regresa de la búsqueda, no puede regresar igual que cuando se fue.

### **2.3.1 Amuleto: Auxilio Lacotoure en las orillas del infierno**

Entre los recorridos míticos más usuales está el que se encadena al sueño, tal como se ha descrito líneas arriba en el caso de Enkidú, quien desciende en sueños a los infiernos, y puede ver y sentir el horror del vacío. De la misma forma, auxilio Lacotoure desciende entre sueños, una y otra vez, a los baños de la universidad, cápsula del tiempo y episodio donde el infierno se ha encapsulado en un espacio diminuto, fuera del tiempo de los hombres, por lo tanto, representado con la fluidez espacio-temporal de los sueños.

Hay quien ve, en Auxilio Lacotoure, a una Cesárea Tinajero, pues ambas: “se relacionan con los espacios escondidos y el fenómeno de la distorsión del tiempo” (Rojas, 2016, p. 140). En este sentido, estaríamos acudiendo a una visión de la poesía y del tiempo que no se relacionan en absoluto con lo que el resto de las personas puede ver y que solamente ellas, iniciadas en los misterios de la poesía, pueden relatar.

Así, en un recorrido onírico, es como Auxilio Lacotoure va y viene de su estadía en los baños de Ciudad Universitaria. Este recorrido de pesadilla y ensueño a la vez, donde ella se ve a sí misma en los baños en el día en que la autonomía universitaria fue violada, es un adentrarse en las posibilidades de lo infraterrenal y al mismo tiempo, un desplazamiento onírico de ida y vuelta que se efectúa continuamente: “Otra vez estaba en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras y era septiembre de 1968 y yo pensaba en las aventuras y en Remedios Varo” (Bolaño, 2013a, p. 90). En otra parte de la obra, Auxilio realiza un descenso final en el tiempo y en el espacio y relata:

En ese momento decidí bajar de las montañas. Decidí no morirme de hambre en el lavabo de mujeres. Decidí no enloquecer. Decidí no convertirme en mendiga. Decidí decir la verdad aunque me señalaran con el dedo. Comencé a descender. Sólo recuerdo el viento gélido que me cortaba la cara y el brillo de la luna. Había rocas, había desfiladeros, había como postas de esquí posnucleares. Pero yo bajaba sin prestarles excesiva atención. En alguna parte del cielo se estaba gestando una tormenta eléctrica, pero yo no le prestaba excesiva atención. (Bolaño, 2013a, p. 142)

También la visita a Remedios Varo es en el plano onírico, pues la misma Auxilio recuerda que el año en que llegó a México es posterior al año en que Remedios Varo murió y, sin embargo, la visita en su casa. Además, Remedios Varo es la representación del sueño y lo surrealista en México.

Cabe recalcar la forma en que Auxilio describe su entorno: rocas, elementos posnucleares, como un espacio por el que hubiera pasado la destrucción, una bomba atómica, o como si se tratara del mismo infierno, en una de sus representaciones más adustas, al estilo babilónico, con tristeza, vacío y sequedad por todas partes. Incluso, hay

una tormenta eléctrica en el cielo, para acrecentar el efecto de angustia en el aire, a partir de esta visión infernal.

El diálogo con Remedios Varo, que ha fallecido, es claramente una búsqueda y cuestionamiento de lo profético, de la voz sobrenatural, similar a la que Odiseo hace con Tiresias:

Yo no la conocí. Sinceramente me encantaría decir que yo la conocí, pero la verdad es que no la conocí. Yo he conocido a mujeres maravillosas, fuertes como montañas o como corrientes marinas, pero a Remedios Varo no la conocí. No porque tuviera vergüenza de ir a verla a su casa, no porque no apreciara su obra (que aprecio de todo corazón), sino porque Remedios Varo murió en 1963 y yo en 1963 aún estaba en mi lejano y querido Montevideo. (Bolaño, 2013a, p. 90-91)

Y a partir de su conversación con Remedios Varo, se reproduce el descenso de un personaje femenino en la figura de Auxilio, que se topa con otra deidad de orden femenino y se establece una negociación o pacto con el correspondiente aprendizaje de quien desciende. Porque además, Remedios Varo, como un Tiresias o una Ekeshkigal, sabe muchas cosas, ha visto tanto que puede iniciar a Auxilio en los misterios del tiempo y la muerte: “yo sé que ella ha visto cosas que muy pocas mujeres saben que han visto y que ahora está viendo su muerte a un plazo fijo inferior a doce meses” (Bolaño, 2013<sup>a</sup>, p. 93).

Para Fernández (2012, p. 2), esta catábasis se manifiesta claramente en relación con este mundo de profecías en que se desenvuelve Auxilio:

La palabra griega sibila, que significa “profetisa”, se liga a Amuleto por varios motivos, pero sobre todo por tres. El primero tiene que ver con Virgilio y el descenso a los infiernos o “catábasis” que lleva a cabo Eneas en el libro sexto de la Eneida. Allí la sibila de Cumas le confía a Eneas la célebre verdad de que “es fácil el descenso al Averno” (verso 126). Entiéndase bien: sólo el descenso es sencillo. También en Amuleto hay una catábasis explícita, que es el episodio del rey de los putos, donde la avenida Guerrero es un río circular que rodea el infierno. Esta catábasis, que ocupa el centro espacial de la novela (es el octavo de catorce

capítulos), resulta central también por otras causas, entre las que destaca el poder propiamente redentor de la generosidad y la valentía. El descenso radical a los infiernos, sin embargo, es el de los jóvenes que marchan cantando hacia el abismo, el de los jóvenes latinoamericanos que se opusieron al horror y terminaron muertos, y de los que en *Amuleto* se relata en particular la masacre de Tlatelolco (y más tangencialmente, el del Chile de Pinochet).

Y en efecto, *Auxilio* funciona precisamente como una profetiza, pero de toda la obra de Bolaño. Además, ella es la madre de la poesía latinoamericana y, por lo tanto, su lugar como personaje destacado de la obra del autor, equivale al de otras “diosas” de la mitología bolañana, como Cesárea Tinajero o la vidente Florita Almada, de 2666.

El descenso se analiza en otra sección de este trabajo, pero ahora solamente se hace referencia a cómo el carácter de ensueño que tiene toda la obra se manifiesta en relación con un descenso que va a anunciar algo. Así como Enkidú baja a los infiernos en un sueño y ve lo terribles que son, así, en torno a *Auxilio* se entremezclan la realidad y la fantasía del sueño una y otra vez, de forma profética, pero también, girando de manera cíclica, una y otra vez, cuando vuelve a los baños de la universidad, en aquella ocasión en que se violó la autonomía universitaria, momento clave de la línea de denuncia que la obra de Bolaño mantiene a lo largo de su trabajo:

Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano, iba hacia el parte de la Historia. Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el continuum del Tiempo. (Bolaño, 2013a, p. 128)

Es claro que *Auxilio* regresa, una y otra vez, en un tiempo cíclico, en el tiempo mítico de los dioses, y de las leyendas, al hecho aquel donde se quedó encerrada en los baños, defendiendo simbólicamente la autonomía universitaria, como último baluarte, para después, transformarse, precisamente en leyenda:

Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, faltaba lo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. (Bolaño, 2013a, p. 149)

Los baños de la universidad parecen ser una especie de Tártaro más allá de la comprensión humana, y mucho más allá de su vana temporalización. No por nada el titán del tiempo, Cronos, habita en él: “el infierno es un mundo cerrado, según Hesíodo, es semejante a una tinaja gigante o una cueva [...] Lo cierto es que sólo la estancia en el Tártaro, prisión de Titanes, situada por debajo del Hades, es definitiva” (Minois, 2004, p. 41-42). Ahí yace de alguna forma prácticamente permanente, Auxilio, quien debe vivir una y otra vez en el recuerdo de lo ocurrido en los baños de la universidad: “Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia delante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968” (Bolaño, 2013a, p. 98).

Es Auxilio quien realiza el descenso en ofrenda de los dioses, el descenso que le permite ofrecerse a sí misma como parte de la maquinaria del universo. Ella, como madre de los poetas, como personaje ctónico, como ser fundamental, desciende a los infiernos, una y otra vez, para mantener la maquinaria del tiempo caminando: “todavía estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y la luna derrite una por una todas las baldosas de la pared hasta abrir un boquete por donde pasan imágenes, películas que hablan de nosotros y de nuestras lecturas y del futuro rápido como la luz y que no veremos” (Bolaño, 2013a, p. 133). La razón es que ella es quien debe mirar y proveer el parto de la historia, y con esto, se representa a dicha maquinaria moviéndose, porque si no lo hiciera, sobrevendrían, ni siquiera la muerte, sino la nada: “sólo la llevamos para que asista al parto de la Historia [...] el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío” (Bolaño, 2013a, p. 129).

Al final de la obra, hay un episodio que es muy representativo del mundo “del más allá” y que recuerda sin duda un infierno dantesco. Incluso, recuerda aquel episodio del horror en Arthur Gordon Pym al llegar al sitio de la nieve. Como si de repente Auxilio hubiera bajado al mismo cocito, siente frío:

Y en ese momento volvían la inquietud y las conjeturas y el sueño y el frío que desgarrar y luego adormece las extremidades. Pero yo no dejaba de moverme. Movía las piernas y los brazos. Respiraba. Oxigenaba mi sangre. [...] veía mi cuerpo moverse entre los desfiladeros nevados, por los terraplenes de nieve, por las interminables explanadas blancas como el lomo fosilizado de Moby Dick. [...] Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso nevado y divisé un valle. (Bolaño, 2012a, p. 149)

Y entonces, llega a un sitio, en sus sueños y visiones, desde luego, en donde puede ver una especie de paraíso. Como cuando Gilgamesh, después de viajar y viajar entre tormentas y mares, llegara al sitio mismo donde se encuentra el árbol primigenio, en el jardín donde se supone, podrá encontrar la flor de la inmortalidad. Es un sitio como el de las historias de finis terra, donde un árbol de la vida se yergue, esperando al afortunado que comerá de los frutos que cuelgan de sus ramas:

Un poco más abajo había un árbol. En una rama vi a un gorrión. Luego una mancha verde atravesó el aire. Vi un quetzal. Vi un gorrión y un quetzal. Los dos pájaros encaramados sobre la misma rama. Mis labios partidos susurraron: la misma rama. Escuché mi voz. Solo entonces me di cuenta del enorme silencio que se cernía sobre el valle. (Bolaño, 2012a, p. 150)

Cabe recordar que el árbol representa, en el imaginario colectivo, la verticalidad ascendente y pone en relación los tres órdenes del cosmos: abajo, tierra media y arriba: “símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascenso hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [...] sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración [...] pone en comunicación los tres niveles del cosmos: subterráneo, la superficie de la tierra, las alturas (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 118). El árbol es elemento divino, representa la vida, el eje cósmico del mundo y es divino. Las aves también son elementos del mundo simbólico para lo espiritual, el presagio y la profecía. Auxilio, cabe recordar, es una especie de profetisa de la poesía latinoamericana. Y en especial el quetzal, es una de las aves más emblemáticas de la divinidad. La misma Auxilio ve en ellos una esperanza: supuse que los pájaros eran un símbolo y que en esta

parte de la historia todo era simple y sencillo. Supuse que los pájaros eran la enseña de los muchachos” (Bolaño, 2012a, p. 153).

Esta visión de un paraíso con sus aves sagradas y refulgentes, y el silencio de la paz, es roto por la inmediata observación de que cerca hay un abismo: “Ese abismo marcaba el final del valle [...] A lo lejos, sobrevolando los volcanes multiplicados, una tormenta eléctrica se gestaba en silencio” (Bolaño, 2012a, p. 151). El abismo, al contrario el árbol: “es adecuado tanto para el caos tenebroso de los orígenes como para las tinieblas infernales de los últimos días” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 42). Y dado que Auxilio está soñando, o teniendo una visión, citar elementos simbólicos no es descabellado ni está fuera de sitio puesto que los sueños se componen precisamente de estas imágenes pertenecientes al imaginario colectivo.

Pero no solamente ella desciende a una especie de inframundo. Este episodio conduce a ver descender a los sacrificados, a todos los jóvenes muertos en las masacres, de Chile, de Tlatelolco, que defendían la voz libertaria, y que se enfilaron a la muerte de forma ingenua, y sin saber a dónde iría a parar su voz. Esto es parte de la denuncia bolañana, es sin duda la parte culmen de la obra, en relación con la puesta en escena del mal que llevó a todos esos jóvenes a la muerte:

Probablemente eran fantasmas.

Pero caminaban y no volaban, como dicen que vuelan los fantasmas. Así que puede que no fueran fantasmas. Supe también que pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía. [...] Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo. [...] Después oí un murmullo que el aire frío del atardecer en el valle levantaba hacia los faldeos y riscos, y me quedé estupefacta. Estaban cantando. (Bolaño, 2013a, p. 152)

Los muchachos cantan antes de ir cayendo al abismo y su canto se queda en el aire, como si con esto se quisiera representar que, sin importar cuántos caídos haya, la esperanza

y la voz libertaria seguirán vivas: “aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía los faldeos y hacia los riscos [...] Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer” (Bolaño, 2012a, p. 153).

En estas revelaciones oníricas asistimos también a una especie de disolución de la poesía en una serie de imágenes que nos permiten apreciar que el verdadero camino a seguir de ella es el de la representación visual. En una formación bastante arquetípica de los poetas muertos, del árbol, las aves y el valle, se puede apreciar que las imágenes se sobrepone y es de esta manera que Auxilio Lacotoure puede ser la madre de la poesía latinoamericana.

Líneas más adelante se analizará a dónde lleva a Auxilio esta iniciación en el mundo de lo onírico, que es precisamente, a un laberinto infernal. Pero esto se ha colocado en otra sección de la presente investigación, ya que pertenece a otros episodios de la obra que no están totalmente o al menos de forma absoluta, en relación con lo onírico. Es por eso que se decidió separar el análisis de las diferentes partes de la obra.

### **2.3.2 La mística del viaje: el descenso sugerido en *Jim***

Los viajes en ascenso o en descenso no necesariamente implican un desplazamiento en un orden físico. Como se pudo observar líneas más arriba, en realidad, la verticalidad hacia arriba hace referencia más bien a un ascenso espiritual, una cuestión de orden místico o sagrado; un descenso también habla de un desprendimiento material que sugiere la caída y el abismo. Los viajes míticos siempre encierran tal aspecto en su devenir. En realidad, sin importar qué tipo de viaje se efectúe, éste siempre conlleva la posibilidad de acercarse a una dimensión que no es exactamente la del ser humano, sino que es la de lo divino, lo sagrado o lo sobrenatural. El viajero cumple siempre, en todos los tipos de viajes, con ciertas condiciones que se desencadenan como condiciones o como consecuencias del desplazamiento. Como motivo literario, la interpretación está dada más bien por el ambiente y la atmósfera creada en el relato a partir de ciertas acciones de los personajes y el tipo de movilidad que llevan a cabo, o el resultado de ella.

Una de estas consecuencias es el cambio y renovación que se opera en el viajero luego de finalizar su recorrido. El viajero mítico, sea el que busca una utopía, o el que desciende al inframundo y vuelve de él, siempre regresa cambiado, diferente. No es el mismo que se fue inicialmente, porque ha tenido contacto con una esfera que está más allá de él mismo y de cualquier convención humana. Incluso, el viajero que se desplaza en un espacio terrenal, de todas formas está expuesto a la transformación, pues su horizonte crece y sus experiencias se vuelven diferentes con respecto a su mundo inmediato. Y en el caso del ascenso, la transformación es más bien una transfiguración, un cambio que revela la verdadera naturaleza del que la manifiesta, la cual puede ser su sacralidad o su monstruosidad.

Así, la mística de la transformación puede verse a lo largo de su narrativa, acompañando a los poetas, más que la misma poesía incluso. Mientras ésta se desdibuja en ocasiones, el viaje y su mística le ayudan a hacerse presente en sus relatos con mucha fuerza. Es como afirma Alan Pauls en su texto “La solución Bolaño”, al respecto de *Los detectives salvajes*, cuando afirma que si algo sobra en la novela, son poetas, pero lo más notable es que de tanto mencionar a los creadores de la poesía y a la poesía misma, ésta no aparece por ningún lado “brilla por su ausencia” y lo único que hay: “son ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragar aire, un gregarismo hiperventilado, un atletismo de pulmones rotos y músculos gastados, fugas hacia adelante [...] sed de vivir” (2008, p. 329).

Es el caso de “Jim”, donde destaca la transformación del protagonista después de un viaje. Primero, Jim había sido soldado, combatiente en la guerra de Vietnam: “En Centroamérica lo asaltaron varias veces, lo que resultaba extraordinario para alguien que había sido marine y antiguo combatiente en Vietnam” (Bolaño, 2011, p. 11). Siendo norteamericano, esto debe representar una especie de visita al infierno, tal como fue seguramente para miles de soldados que volvieron de esa guerra y de cualquier guerra en realidad. Pero después, él decide dedicarse únicamente a la poesía. Esta es su elevación y su transfiguración: “¿En qué consiste la poesía, Jim?, le preguntaban los niños mendigos de México. Jim los escuchaba mirando las nubes y luego se ponía a vomitar. Léxico,

elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía. Como cuando se te aparece la Virgen” (Bolaño, 2011, p. 11).

Finalmente, Jim se enfrenta cara a cara con el misterio, con lo sagrado, con una esfera que está fuera de él. Es una especie de atisbo a la corte de los milagros, al inframundo sagrado que habita en la imaginación de los habitantes de una ciudad como la de México y que está en relación intertextual con relatos y leyendas urbanas donde la miseria de las ciudades es poseedora de alguna clase de secreto y mística al que no pueden acceder otros ciudadanos:

Una vez lo vi contemplando a los tragafuegos de las calles del DF. [...] El tragafuegos agitaba su antorcha y se reía de forma feroz. Su rostro, ennegrecido, decía que podía tener treintaicinco años o quince. No llevaba camisa y una cicatriz vertical le subía desde el ombligo al pecho. Cada cierto tiempo se llenaba la boca de líquido inflamable y luego escupía una larga culebra de fuego. La gente lo miraba, apreciaba su arte y seguía su camino, menos Jim, que permanecía en el borde de la acera inmóvil, como si esperara algo más del tragafuegos. (Bolaño, 2011, p. 12)

El tragafuegos que Jim observa es en sí una extraña figura que parece contener en sí mismo el secreto de la vida y la muerte. La cicatriz casi parece sacrificial y su rostro negro de humo ofrece la vista de alguien que oficia una ceremonia fuera del alcance de los no iniciados. La gente pasa a un lado sin comprender el secreto que encierra su labor y solamente Jim parece poder penetrar lo que parece ser una ceremonia casi religiosa, en la que el tragafuegos es el oficiante y Jim el adepto que tiene una experiencia sobrehumana:

Cuando me puse a su lado me di cuenta de que estaba llorando. Probablemente también tenía fiebre. Asimismo descubrí, con menos asombro con el que ahora lo escribo, que el tragafuegos estaba trabajando exclusivamente para él, como si todos los demás transeúntes de aquella esquina del DF no existiéramos. Las llamaradas, en ocasiones, iban a morir a menos de un metro de donde estábamos. (Bolaño, 2011, p. 13)

El personaje que narra observa desde cierta distancia y no logra penetrar una verdad que intuye tiempo después: lo que está presenciando entra en el terreno del misterio de la vida y la muerte. El tragafuegos ha mostrado para Jim la dimensión ultraterrena a través de su celebración:

Jim, que permanecía en el borde de la acera, inmóvil, como si esperara algo más del tragafuegos, una décima señal después de haber descifrado las nueve de rigor, o como si en el rostro tizado hubiera descubierto la cara de un antiguo amigo o de *alguien que había matado*. Durante un buen rato lo estuve mirando. Yo entonces tenía dieciocho o diecinueve años y *creía que era inmortal*. *Si hubiera sabido que no lo era, habría dado media vuelta y me hubiera alejado de allí*. (Bolaño, 2011, p. 13, el subrayado es mío)

Al final del relato, la dimensión de lo espiritual ha atrapado a Jim, que no puede ser ya el mismo que quizá fue al inicio del cuento. Ha caído presa de una experiencia espiritual y la confirmación de que se ha topado con un oficiante o una encarnación de la dimensión divina se deja apreciar en la intensidad con que cierra la narración, la cual incluso viene acompañada de una repetición musical al mejor estilo urbano/tribal:

¿Qué quieres, le dije, que te asen en la calle? Una broma tonta, dicha sin pensar, pero de golpe caí en que eso, precisamente, esperaba Jim. Chingado, hechizado /Chingado, hechizado, era el estribillo, creo recordar, de una canción de moda aquel año en algunos hoyos funkis. Chingado y hechizado parecía Jim. El embrujo de México lo había atrapado y ahora miraba directamente a la cara a sus fantasmas. [...] El tragafuegos nos miró. Luego, con los carrillos hinchados, como Eolo, dios del viento, se acercó a nosotros. Supe, en una fracción de segundo, que no era precisamente viento lo que nos iba a caer encima. Vámonos, dije, y de un golpe lo despegué del funesto borde de la acera. Nos perdimos calle abajo, en dirección a Reforma, y al poco rato nos separamos. Jim no abrió la boca en todo el tiempo. Nunca más lo volví a ver. (Bolaño, 2011, p. 14)

Al nombrar elementos propios de una celebración ritual, entendida ésta como una práctica canónica dirigida comunicarse con lo sobrenatural (López Austin, A., 1998), se

puede hablar de la música, la presentación simbólica de una deidad con sus atributos, la llamada divina frente a la que se corre el riesgo de ser inmolado, el acto sacrificial y el descenso del altar, y todos presentes en el relato. Si la referencia a Eolo, dios del viento, no fuera suficiente, y más en el territorio mexicano, trae a la mente a Ehecatl, dios asociado con frecuencia a Quetzalcóatl, quien a veces soplabla para dar vida y, a veces, desde el paraíso; pero otras, soplabla desde el Mictlantecuhtli y su invocación se hacía encendiendo tres velas en el altar de su templo. Su advocación lleva puesta en muchas ocasiones la máscara de la muerte. Está también la referencia al descenso “calle abajo”: “Nos perdimos calle abajo, en dirección a Reforma” (Bolaño, 2011, p. 14), como si se tratara de descender del altar, o en una dimensión vertical, y el hecho de que Jim simplemente desaparece después, contribuyen a generar la intensidad de un relato que tiene los tintes de ser representativo de algo más que solamente una cuestión de carácter anecdótico.

### **2.3.3 *El gaucho insufrible* y su descenso a la pampa infraterrenal**

El viaje en ascenso entonces, sugiere un encuentro que los demás, los que no lo han efectuado, tienen negado; es una transfiguración, entendido este término como la manifestación de la condición ultraterrena de un personaje. Paralelamente, en la misma línea mítica vertical, que propone pensar el universo de forma tridimensional y no solamente en el plano horizontal de los puntos cardinales, el descenso es parte de este viaje alternativo entre lo sagrado hacia arriba y lo misterioso hacia abajo, tal como la cosmovisión prehispánica lo ha revelado.

El ejemplo es *El gaucho insufrible*, donde se sugiere además la presencia femenina invisible, mitema esencial del contacto con el más allá, como se vio líneas más arriba, moviendo los hilos de la vida de Pereda, desde una dimensión alterna a la suya. Héctor Pereda, después de la muerte de su mujer, declara que no bastaría con buscar una sustituta, una madrastra. Dejado por su mujer y negado a darles una segunda madre a sus hijos, declara que: “el gran problema de Argentina, de la Argentina de aquellos años, era precisamente el problema de la madrastra. Los argentinos, decía, no tuvimos madre o nuestra madre fue invisible o nuestra madre nos abandonó en las puertas de la inclusa” (Bolaño, 2011, p. 16).

Con la crisis nacional, Pereda decide irse al campo, y las mujeres de su casa lo despiden desde la acera. Pereda se lanza a un viaje en tren que lo lleva al campo y a la pampa. Entonces, una vez ahí, reflexiona sobre ella, y su contraste con Buenos Aires, diciendo:

Buenos Aires es tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno, donde lo único que valía la pena eran las mujeres y a veces, pero muy raras veces, los escritores. La pampa, en cambio, era lo eterno. Un camposanto sin límites es lo más parecido que uno puede hallar. ¿Se imaginan un camposanto sin límites, pibes? [...] Es que el camposanto del que les hablo, contestaba Pereda, es la copia fiel de la eternidad. (Bolaño, 2011, p. 35)

Esta reflexión sobre la ciudad como un infierno, y el campo, la pampa, como un simulacro del paraíso (de hecho, la estancia donde consigue al caballo José Bianco se llama Mi Paraíso), eterno, de reposo, sin límite, se acentúa cuando después, más adelante en el relato, Pereda tiene que volver a Buenos Aires a firmar unos documentos. La ciudad es confusa, caótica y Pereda tiene un enfrentamiento que le permite ver al final del relato, que lo mejor que puede hacer es volver a la pampa. Sabio, viejo y con experiencia, Pereda sabe que el descenso no es ya una opción.

#### **2.3.4 *Los detectives salvajes*: la búsqueda es también un descenso**

Ya se ha hablado líneas arriba de la búsqueda mítica de Belano y Lima por Cesárea, que es una especie de Grial, bienpreciado para los real visceralistas. Sin embargo, es posible obtener otra interpretación de éste, que es uno de los momentos más importantes de la novela. A partir de diversas pistas, y sobre todo, de la detección de ciertos motivos y sus formantes, es que se puede aventurar otra visión del fragmento, en cuanto a una especie de descenso al inframundo, una catábasis. Se observan dos cuestiones a través de las cuales el pensamiento mítico en relación con el descenso pueden observarse. La primera se refiere a un momento concreto en los cuales el desarrollo narrativo revela una catábasis o descenso. La segunda es una cuestión estructural.

En cuanto al momento narrativo donde hay clara presencia de un descenso, se trata claramente del trayecto y llegada a Villaviciosa de los personajes Ulises Lima, Arturo

Belano, García Madero y Lupe, en la tercera parte del libro titulada “Los desiertos de Sonora”. Después de recorrer muchos kilómetros desde la Ciudad de México hasta el norte del país, García Madero toma la narración, como lo había hecho en la primera parte del libro y escribe el primero de enero: “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 treintayuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible” (Bolaño, 2008, p. 557). Al salir de la Ciudad de México, los personajes atraviesan a una dimensión en donde el tiempo no existe más. A pesar de que García Madero va fechando lo que narra, la sucesión de los hechos acomodados en días es insustancial. Lo que narra se manifiesta en la bruma del tiempo, pero de un tiempo que ya no tiene importancia.

Las señales de su paulatino descenso van llegando una a una, en diferentes signos. En el Impala blanco en el que escapan, García Madero se duerme y sueña con un personaje cuyo rostro no puede ver, o que simplemente no tiene. Este personaje atraviesa un campo de huesos, está desnudo y tiene el pelo largo. García Madero está bajo una colina y siente que no se puede respirar bien. De manera similar, Enkidu, dentro de la *Epopéya de Gilgamesh*, tiene un sueño antes de morir donde ve el inframundo y vuelve de él para darle a Gilgamesh este conocimiento. Esta valiosa señal dada por lo onírico tiene todo el tinte de una revelación o visión espectral del más allá.

Las revelaciones de García Madero no se detienen aquí: “vi en sueños el carcamán negro, imparable, en donde viajaba la nariz de Alberto y uno o dos policías de vacaciones dispuestos a rompernos la madre” (Bolaño, 2008, p. 563). En efecto, aunque Belano y Lima lo niegan y aseguran que es imposible que el chulo de Lupe los siga, es así en realidad. García Madero funciona, al parecer, como el oráculo de la aventura, pues sigue teniendo extrañas revelaciones, como cuando, en un hotel de Santa Teresa, de repente ve a Horacio luchando contra Octavio, en una especie de ensoñación, y el poeta le habla, como un Virgilio presto a dar una iniciación.

O, con más precisión, García Madero, como iniciado, funge como:

aquel que ha sostenido diálogo con su propio corazón y que se ha convertido por ello en un yoltéotl, “corazón endiosado”, orientado por la inspiración divina en sus acciones, un “ladrón de flores y cantos” o buscador del mensaje divino [...]. Como el artista trágico de la Grecia Antigua, aquí, el iniciado busca en la vieja sabiduría, la semilla de la flor y el canto, hasta convertirse en un Tlayoltehuiani, “aquel que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas” para “humanizar el corazón de la gente” y “hacer más sabios sus rostros”. El artista es aquí el equivalente de un iniciado, a través de sus obras. (Solares, 2007, pp. 401-402)

Y en el caso de García Madero, su obra es su diario, su palabra, su narración.

Además, hay otros elementos que indican una penetración a lo oculto del inframundo. En la carretera, García Madero describe los camiones que transitan de “regreso” a la Ciudad de México: “Cada camión parecía un brazo quemado. Durante un instante sólo se escuchó el ruido de los camiones y el olor a carne chamuscada. Después la carretera se sumió otra vez en la oscuridad” (Bolaño, 2008, p. 562). En el camino encuentran un Impala blanco que también viaja hacia el lado opuesto, como una repetición o un reflejo, ven la profunda oscuridad y sienten la soledad de la carretera. Y una vez en Sonora, encuentran extraños paisajes, irreales y sombríos. García Madero mira a Lupe en una parada del viaje, quien: “se interna unos metros fuera de la carretera, por un paisaje rocoso y amarillo en donde de tanto en tanto sobresalen manchas más oscuras, plantas minúsculas y de un color marrón verde lila que encoge el estómago. Un marrón, un verde y un lila expuestos permanentemente a un eclipse” (Bolaño, 2008, p. 567).

Finalmente, luego de un épico y cansado recorrido por diferentes pueblos de Sonora, los poetas y Lupe encuentran a Tinajero en Villaviciosa, que García Madero describe como “un pueblo de fantasmas. [...] el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima” (Bolaño, 2008, p. 601). Es como la vuelta al origen, al lugar del nacimiento, para poder iniciar un proceso de renacer. Es la cosmovisión prehispánica de la muerte: el enterramiento en el vientre de la madre. García Madero hace mucho énfasis en la cantidad de tierra y polvo que cubre el Impala y que los cubre a ellos. Es como si notara que cada vez más, los tres poetas y Lupe se van introduciendo en las entrañas de la tierra.

Belano y Lima atraviesan el desierto, acompañados de García Madero, los tres iniciados en el real visceralismo, en donde los primeros dos fungen como oficiantes en busca de una revelación a cargo de la deidad ctónica que no es otra que Cesárea Tinajero. No es casual que el nombre de Cesárea aluda a la maternidad, al acto de tomar al hijo de la madre. Así, se alude a la madre de todos los hombres, que es la tierra. Y por si esto fuera poco, el apellido Tinajero, dado incluso como Tinaja el periódico *El Centinela de Santa teresa*, remite al recipiente, la matriz, el vientre.

De hecho, al hablar de Cesárea Tinajero como la madre tierra, se piensa en gran medida en que: “Desde los orígenes más remotos de la humanidad hasta los estados más desarrollados de las culturas, la vasija, el símbolo arquetípico de la feminidad, refiere a la esencia de lo femenino” (Solares, 2007, p. 65). Especialmente, Solares hace hincapié en el papel de la deidad Coatlicue/Tonantzin como madre tierra, que devora, pero que devuelve la vida. El viaje de Lima y Belano se transforma entonces en un viaje al vientre, una vuelta a la matriz de la tierra, una clara búsqueda de renovación de su movimiento de poesía visceral realista. En la metáfora del cuerpo como cosmos, el vientre, el recipiente, es el inframundo, contra la cabeza, que es el cielo o la ascensión.

Al vientre de la tierra, entonces, se dirigen los poetas y con ellos va Lupe, una prostituta que ya ha perdido a un hijo y posee de cierta manera, en su cuerpo y en su experiencia, el secreto de la vida, la fecundidad y la muerte. Es la presencia femenina cuya causa motiva la persecución que finaliza en derramamiento de sangre. La muerte del chulo es una ofrenda y la de Cesárea es el punto de inflexión del realvisceralismo, donde éste muere para iniciar otro ciclo.

La transformación derivada de estos hechos se observa a lo largo de la segunda parte de la obra. García Madero, inmediatamente a la muerte de Cesárea, dice: “me puse a caminar para desentumecer mi cuerpo helado (¿pero helado por qué)” (Bolaño, 2008, p. 604) y tras este extraño frío de muerte, a él que no resulto herido en los disparos, simplemente desaparece. En la segunda parte del libro, que cronológicamente se supone posterior a lo narrado en la primera y la tercera, nadie lo nombra, ni lo menciona, ni lo conoce. Se disuelve en la narración, como si de un espectro se tratara. Y en cuanto a Belano y Lima, se van del país. No hay retorno a la vida anterior. Ambos inician un recorrido sin

fin por diversos países del que solamente regresa Lima, pero totalmente cambiado por la experiencia.

García Madero es el único que lee los cuadernos de Cesárea y se queda con el Impala y con Lupe, la cual le profetiza que a ellos dos ya nunca los encontrarán. Al final, el dibujo del cuadrado en una línea punteada, puede interpretarse como una disolución a la vuelta de ese inframundo que fue Villaviciosa, como si el papel de la espiritualidad lo hubieran adoptado Lupe y García Madero y ahora ellos fueran los depositarios perdidos de un saber que ya nunca nadie más vería: “Lupe me ha dicho que somos los últimos real visceralistas que quedan en México” (Bolaño, 2008, p. 606). Es como si ellos no pudieran volver de esa otra dimensión, como si, al contrario de Belano y Lima, ellos dos sí murieran, permaneciendo en Villaviciosa/Mictlán, libres al fin de su tonalli, del peso del alma, para descansar al fin. Ambos son tragados por la diosa.

No puede haber un retorno simple, no después de haberse entrevistado con la deidad y haber obtenido de ella alguna clase de revelación que le está vedada incluso al lector. García Madero, que es quien relata la conversación que sostienen Belano y Lima con Cesárea, dice solamente que los ve hablar pero no sabe o no alcanza a escuchar de qué. Belano y Lima obtienen alguna clase de revelación que los cambiará lo suficiente para no volver a la Ciudad de México, sino que se marchan, uno a Europa y el otro a África.

En cuanto a la cuestión estructural, hay que notar que en la segunda parte de la obra, a partir de la serie de testimonios de los personajes, el lector puede percibir una narración dada de manera confusa, arbitraria, complicada de seguir, como si estuviéramos tratando de descifrar un laberinto. Cabe entonces recordar que el laberinto es en ocasiones, una metáfora del inframundo, o del camino al mismo. En algunos relatos e interpretaciones, el laberinto representa más bien una vuelta por el infierno. Para poder comprender en qué sentido se debe entender al laberinto, hace falta apreciar lo que ya decía Lévi-Strauss sobre que un mito no debe entenderse fuera de contexto. Los mitos que contienen este tipo de recorridos laberínticos los ubican en sitios adelantados de la narración, en compañía de elementos tales como la muerte, y con sentimientos tales como el miedo existencial, la angustia por la pérdida o la renuncia a la vida misma.

Otra forma del laberinto infernal es la que aparece representada en los recorridos que los muertos hacen en diferentes mitologías antes de internarse en la región final del descanso. Al entender el descenso como un desplazamiento en un plano inferior, y como una serie de movimientos pensados para imponer al alma las pruebas finales antes del descanso eterno, la idea de un tránsito en una zona inferior se empieza a relacionar también con una forma corporal del descenso. En este sentido, la escatología, en la cosmovisión prehispánica por ejemplo, está muy relacionada con la muerte: “Lo viejo y lo deteriorado, lo sucio, lo excrementicio se conjugaba con la vejez, el pecado (o mejor dicho la falta), la noche y la muerte en una entropía evolutiva que se veía mitológicamente redimida por una regeneración evolutiva de todo cuando fenece” (Johansson, 2000. p. 150-151).

En este sentido, los personajes que hablan a lo largo de la segunda parte de la obra hablan entre sí, perdidos unos en los decires de otros, y no son más que los restos de un movimiento muerto. Se desplazan en las periferias y el inframundo de la Ciudad de México y su conversación decadente crea un efecto de hartazgo y saturación que remite a una pérdida de lo vivo. Al mismo tiempo, esta larga cadena de conversaciones genera una entropía que permite el abordaje de la última parte de la obra, con una renovación de búsqueda, que justifica el nombre dado a la segunda parte: “Los detectives salvajes”. El entrevistador ficticio que reúne las conversaciones de los personajes en esta parte de la obra, o quizás el lector en un universo extra textual, serían los detectives perdidos en el laberinto, a punto de entrar al inframundo planteado al final de la obra.

### **2.3.5 En busca de los espectros: “Muerte de Ulises”**

Dentro del libro *El secreto del mal*, está el cuento “Muerte de Ulises”. En este relato, Arturo Belano vuelve a México después de muchos años de ausencia porque ha sido invitado a la Feria del Libro de Guadalajara. Pero a último instante, al llegar al aeropuerto de la Ciudad de México, decide no ir a la Feria y opta por buscar a Ulises Lima. Al salir del aeropuerto, toma un taxi y entonces, se interna en la Ciudad de México, la cual describe como un espacio misterioso, casi muerto, y al mismo tiempo, repleto de formas y violencia:

La mañana es una mañana de camposanto. El cielo es de color amarillo terroso. Las nubes, que se mueven lentamente de sur a norte, parecen cementerios perdidos que

por momentos se separan, permitiéndole ver fragmentos de cielo gris, y por momentos se funden con un chirrido de tierra seca que nadie, ni él, escucha [...] El taxista intenta entablar conversación, pero Belano no tiene ganas de hablar. Cuando por fin puede cerrar los ojos sólo ve su taxi que se desplaza por una avenida llena de coches, a toda velocidad, mientras otros taxis son asaltados y sus ocupantes mueren con expresiones de horror. Gestos y palabras que le son vagamente familiares. El miedo. (Bolaño, 2013e, p. 163)

Belano avanza por la Ciudad de México en busca de un fantasma, de una aparición. No sabe con certeza si está buscando a Ulises o solamente un recuerdo de él. De hecho, ve las imágenes de Tin-Tan y de El Loco Valdés, muertos ambos, y reflexiona sobre ello. Como una parodia de la muerte, estos dos comediantes resultan ser una mascarada de otros tiempos, que ahora ya ha muerto. Representan una grotesca sonrisa en medio del espacio apocalíptico que es la Ciudad de México, vista por Belano.

Tras este desfile de sombras, se topa con los discípulos de Ulises Lima. Así se hacen llamar ellos mismos, quienes explican a Belano a la manera de chamanes, cómo ocurrió la muerte de Ulises: “Le hablan de su muerte, atropellado por un coche misterioso, un Impala negro” (Bolaño, 2013e, p. 169). Y a manera de los seguidores de Ulises, estos discípulos invocan su presencia con sus recuerdos, admiten haber seguido su presencia y sus pasos, mientras generan en Belano una sensación de encontrarse en el abismo, en el umbral de los muertos: “muchachos mexicanos que lo miran desde las fotos o desde el infierno esgrimiendo sus guitarras eléctricas como si fueran armas o como si estuvieran muriendo de frío” (Bolaño, 2013e, p. 170).

No puede ignorarse el detalle del Impala negro: es como si aquel Impala blanco en que el Arturo y Ulises partieron hacia el norte del país en *Los detectives salvajes* se hubiera transformado en una sombra de la muerte y hubiera vuelto por Ulises años después. Es así como la sombra y la presencia de los poetas muertos se hace presente a partir de este detalle y todo en torno a Belano se transforma en fantasmas y sombras del pasado.

### 2.3.6 Monsieur Pain: vivir en el inframundo

Monsieur Pain es una de las primeras obras de Roberto Bolaño. Publicada por primera vez bajo el título *La senda de los elefantes*, en 1984, es uno de los textos que menos alabanzas han recibido de la crítica y también cuenta con pocos estudios, quizá por tratarse de una obra tachada de hermética. Si bien la obra cuenta con la complejidad característica de la obra bolañana, no es impenetrable. Al menos, cuenta con una estructura novelada más fácil de reconocer que otras obras de Bolaño, como *Los sinsabores del verdadero policía* o *Amberes*. Esto permite seguir los pasos del protagonista, Pierre Pain, y quizá comprender los avatares de la obra, más allá de ella misma.

De acuerdo con la crítica especializada, el protagonista hace referencia al poeta César Vallejo, un autor que murió tras una agonía debida a una enfermedad de la cual no se supo, en ese momento a ciencia cierta cuál era. La novela es laberíntica en su conformación, ya que: “exhibe rasgos de tres modalidades narrativas: el relato detectivesco tradicional, la novela negra y el relato detectivesco metafísico” (Franco, S. 2014, p. 474).

En las primeras páginas, destaca la imagen del hospital, completamente blanco. Esto no tendría por qué ser raro, se trata de un hospital, sin embargo, la blancura del lugar se vuelve inexplicablemente insoportable:

Madame Reynaud me sonrió con un gesto raro: la atmósfera que emanaba del hospital conseguía entristecerla, dando a su rostro un aire grave y expectante.

-Es todo tan blanco –dijo.

-Antinatural –añadió madame Vallejo cogiéndola del brazo y acelerando la marcha.  
(Bolaño, 2013f, p. 29)

Por si fuera poco, la arquitectura del hospital resulta embrollada, confusa, jamás está bien explicada y hace que el personaje se pierda en ella irremisiblemente. La mejor descripción que se tiene del mismo, lo convierte en una espiral borrosa, en un vórtice alrededor del cual se articulan los pasos confundidos del personaje principal:

Después nos internamos a la zaga de madame Vallejo por pasillos blancos y grises, de una tonalidad metálica, fosforescente, manchada aquí y allá por imprevistos rectángulos negros.

-Es como una galería de arte moderno –oí que murmuraba madame Reynaud.

-En realidad, los pasillos son circulares –dije-. Si se prolongaran podríamos llegar hasta el último piso sin haber tenido en ningún momento atisbo de ello.

-Como la torre de Pisa –dijo madame Vallejo con voz ausente. (Bolaño, 2013f, p. 29)

Estos pasillos y la descripción que Pain hace de ellos, recuerda o genera la idea de un infierno dantesco, cuyos niveles hay que recorrer hasta llegar a la región del cocito congelado, donde, desde la visión del poeta florentino, resalta el pensar el peor lugar del infierno como un sitio congelado y muy frío.

Y es que, en efecto, si algo resalta de la novela, es su ambientación melancólica, triste y un tanto oscura. En varios momentos de la novela se hace hincapié en la lluvia que no cesa y que empapa a los personajes

El día no podía ser peor, las gotas de lluvia comenzaron a multiplicarse y por encima de los edificios, fosilizados, envueltos en un rumor que paradójicamente se me antojó similar a una cancioncilla infantil, se levantaba un cielo color plomo, con manchas lechosas, que el viento inestable moldeaba con la apariencia de pulmón, de cosa suspendida sobre nuestras cabezas con la capacidad de aspirar y expirar. [...] ambos estábamos empapados y nadie en su sano juicio da un paseo calándose hasta los huesos. (Bolaño, 2013f, p. 29)

O en el frío constante que se mantiene sobre las calles, y en cada lugar de la novela: “Haga un esfuerzo y subamos. Si sigue aquí va a enfermar, hace mucho frío” (Bolaño, 2013f, p. 78), lo que genera la idea de que nadie más las recorre o que lo hace muy poca gente, además de los personajes centrales de la obra, como si en vez de París, se estuviera hablando de un páramo triste, de una llanura seca y congelada:

Al salir del café llovía. Una lluvia fina, compuesta casi de aire, que apenas se notaba. Sentí un estremecimiento de frío. Entonces, sin transición, cuando aún no había traspuesto del todo el umbral del café oí el aullido. Me pareció el aullido de un lobo. Seguramente sólo era un perro. Permanecí inmóvil, la calle estaba inusualmente vacía, pensé que tal vez se tratara de un corno que alguien, un morador no habitual de uno de los edificios que me rodeaban amenazantes, había soplado. (Bolaño, 2013f, p. 90)

Este ambiente entristecedor se convierte en una losa encima de las espaldas del protagonista, que, aunque él no lo mencione directamente, empaña todos sus movimientos y enrarece la atmósfera a lo largo de toda la novela.

Fuera había empezado a llover, una lluvia fina que apenas se notaba pero que contribuía a aumentar la soledad de la noche. [...] La calle estaba vacía, como si la gente hubiera optado por permanecer encerrada en sus casas. No me pasó desapercibido el siguiente detalle: toda la iluminación provenía del alumbrado público. ¿Es que la gente permanecía en sus casas con las luces apagadas? (Bolaño, 2013f, p. 35)

La impresión que da la totalidad de esta novela es la de un viaje al inframundo, un descenso paulatino y continuo, que comienza brevemente en los límites de lo terrenal, para luego absorber a los personajes hasta una atmósfera infraterrenal, regiones heladas y nebulosas, donde la muerte se instala como una constante y el tormento que la vida representa para Pierre Pain se materializa en su devenir y vagar constante. Este frío que se queda en toda la novela y se instala en ella, al parecer permanentemente, enmarca un relato complejo y desde el cual late algo siniestro:

Desde la ventana de mi dormitorio se veía un paisaje de chimeneas y buhardillas acopladas a un invierno que no quería marcharse [...] El gris de la ciudad, al fondo, se tornaba en una amalgama negra y blanca que presagiaba amenazas [...] Cuando salí el cielo había vuelto a encapotarse y a las dos manzanas empezó a llover. (Bolaño, 2013f, p. 60)

El libro, no obstante, no presenta únicamente la relatoría de un fragmento en la vida de un hombre particular. Claramente algo más late en la profundidad de la obra, es algo siniestro, que se enmarca en el clima helado y lluvioso y en el deambular laberíntico de Pierre Pain: “volví a mis habitaciones después de divagar por barrios extremos, estaciones en desuso, avenidas que parecían no acabar nunca y que de la manera más abrupta desembocaban en terrenos baldíos que jamás hubiera esperado hallar en esa zona de París.” (Bolaño, 2013f, p. 78). Este deambular se vuelve evidente cuando se pierde en el hospital, pero no deja de percibirse en su andar por la ciudad:

Mi deseo de evitar ser visto hizo que al cabo de unos minutos involuntariamente me perdiera. A esto también contribuyó la escasez de letreros que informaran al visitante de su situación actual, bien al contrario, las salas no estaban numeradas de forma correlativa, lo que dificultaba cualquier orientación; de igual manera, las escaleras, caprichosas, desiguales, con abundancia de rellanos inútiles, sumadas a los círculos y semicírculos de los pasillos, conseguían que el más avezado de los visitantes ignorara en un momento dado en qué piso se encontraba. (Bolaño, 2013f, p. 142)

De una u otra forma, Pain ha quedado atrapado en una red, tanto la de la muerte de Vallejo, como una telaraña urbana que se traspola a los pasillos del hospital y que reflejan su estado emocional, pues al verse perdido en este sitio, llega a un lugar tan sucio y desagradable que resulta incoherente pensar en que hubiera algo así dentro de una institución hospitalaria, y más cuando en otros momentos de la obra se ha resaltado la blancura impoluta y brillante del edificio:

El pasillo al que llegué era oscuro y húmedo, con las paredes de cemento sin estucar, flanqueado por dos habitaciones: un cuarto de baño a medio construir y un trastero sin luz en donde se arracimaban colchones y paquetes de mantas comidas por la polilla. El pasillo terminaba en una pared en la que se apreciaban los trazos ilegibles de una inscripción hecha cuando el cemento estaba fresco, de carácter pornográfico, enmarcada dentro de un gran corazón. Todo allí olía a orina, a podrido, a revoltijo de heces humanas y animales, como si una costra de mugre delgada y dura alfombrara todo el suelo. (Bolaño, 2013f, p. 143)

Perdersse en el hospital significa no encontrar nunca más el hilo de su vida y de sus acciones, pues finalmente Vallejo muere y Pain ha quedado inmovilizado frente al veneno del mal.

En relación con este mito del inframundo que late profundamente en la obra y su configuración, está el elemento onírico. Después de estar perdido por las calles, e incluso por la vida, se puede decir que desde el subconsciente de Pain brota, en forma de pesadilla, la conciencia de este recorrido laberíntico, fantasmal e inframundano:

Dormí, si es que a aquellos temblores se les puede llamar sueño, en un laberinto de techos bajos, blanco y gris, de arquitecturado similar a los pasillos circulares de la Clínica Arago, a veces más grandes, interminables, a veces más pequeños, como vestíbulos retorcidos, en donde los sobresaltos y los gemidos con que despertaba y volvía a dormirme no eran lo peor que me podía suceder. ¿Qué hacía allí? ¿Estaba por mi voluntad o una fuerza ajena me mantenía en aquel lugar? [...] el radioteatro demencial que me asaltó era sin duda la anticipación del infierno; un infierno de voces que se enlazaban y desenlazaban a través de una estática que presumo eran mis ronquidos de angustia. (Bolaño, 2013f, p. 52)

En el sueño, Pain vislumbra una de las claves de la novela: ve a Pleumeur-Bodou, un antiguo compañero suyo, y a otros personajes, y entonces, como si de una visión extrasensorial se tratara, Pierre Pain escucha en sus sueños el siguiente diálogo:

Una primera voz dice: «¿Quién demonios es Pierre Pain?»»

«Hay una fuga»

«Sólo estoy seguro de que hay una fuga»

«Pudo producirse por un descuido insignificante» (Bolaño, 2013f, p. 53)

Si se puede hacer una conjetura en este punto, se podría pensar que Pain, quien ha estudiado y desarrollado por años el mesmerismo, ha adquirido, quizá por esta causa o

quizá no, cierta capacidad, desconocida por él mismo, de ver más allá de su realidad, y a través del sueño, ha podido presenciar una conversación entre un grupo de personas que se saben, de cierta forma, observadas por él:

Pronunciada a dúo y en forma lastimera, oigo la siguiente frase: «Es difícil que nos movamos por París, jefe, apenas sabemos cuatro palabras en francés...»

« ¿Qué significa para ustedes la palabra fuga? »

« ¿Fuga de información? »

[...]

« Oiga, jefe, tengo una sensación extraña. »

« Como si me estuvieran rascando la espalda, como si ya no quedara tiempo. »

[...]

« ¿Hay alguien aquí, además de nosotros? » (Bolaño, 2013f, p. 55).

Uno de los misteriosos personajes del sueño explica de alguna manera lo que ocurre, en cuanto a que Pain ha logrado hacer una cierta conexión con uno de estos extraños: “Vamos a suponer que tenemos dos vidrios juntos; si los observamos de frente nada llamará nuestra atención, pero si los observamos de costado veremos que en efecto son dos vidrios” (Bolaño, 2013, p. 57). De esta forma, como si de trasponer dos vidas se tratara, cual dos cristales, la mente de Pain y la de alguien más se han topado y lo que parece una conversación privada ha llegado hasta el protagonista de la obra, dentro del sueño. Pierre Pain observa desde un extraño ángulo, como si desde una cloaca, desde el inframundo en el que permanece confinado, se tratara: “Como si estuviera dentro de una cloaca, por el agujero del desagüe veo los zapatos oscuros de un hombre, el pantalón gris sólo hasta la altura de las rodillas. Si el sujeto se aleja puedo ampliar mi campo de

observación hasta la cintura. Nunca le veo el tronco ni mucho menos la cara” (Bolaño, 2013f, p. 55).

Y de repente, en un punto focal de la obra, llega la revelación: Pain se topa con Pleumeur-Bodou, un personaje que fue antiguo compañero de aprendizaje de Pain en el campo del mesmerismo, y que confiesa que ha colaborado con el gobierno franquista en España usando el mesmerismo para torturar prisioneros.

La República está condenada. Además, descuida, yo trabajo en la retaguardia. Soy oficial de Inteligencia, ¿te lo había dicho? Aplico mis conocimientos mesmeristas en los interrogatorios de prisioneros y espías. –Lanzó una risotada-. Algo muy efectivo, te lo garantizo.

Por fin la desnudez, la miseria. (Bolaño, 2013f, p. 139)

Y esta es casi la resolución del enigma de la obra, aunque, como lo hace Prudencio Sánchez (2008), sólo se puede conjeturar. Sin embargo, hay suficientes claves y enlaces para hacerlo. Al mirar con detenimiento, se puede apreciar que la obra es más bien una denuncia del avance de la dictadura franquista, la cual se alcanza a vislumbrar a través de la persecución y soborno que Pain atraviesa desde su encuentro con los españoles o italianos que le siguen. Primero, Pain denuncia que algo se mueve en las calles, como con un olor en especial que no logra distinguir: “Pero el olor de esta noche es especial, es como si algo se estuviera moviendo por las calles, algo impreciso, que conozco, pero que no consigo recordar qué es” (Bolaño, 2013, p. 51). Ese algo que se mueve, como un monstruo, como si reptara por la noche, no es otra cosa que el avance de esta pesadilla fascista, que atenaza a Pain sin que él mismo se dé cuenta, hasta que se materializa en el encuentro con Pleumeur-Bodou. Sin embargo, está presente y se manifiesta en ocasiones diversas.

Las noticias eran sobre la guerra de España; el balance de bombardeos aéreos, fuegos cruzados de artillería, muertos a millares, armas nuevas que en la guerra del 14 desconocíamos.

-Los malditos alemanes ensayan su arsenal –dijo Raoul.

[...]

-¿Te parecen normales los bombardeos en picado, Robert? ¡Los Stukas! –anunció Raoul, que entendía de asuntos militares-. ¡Monomotor biplaza, armado con tres ametralladoras y capaz de transportar más de mil kilos de bombas! (Bolaño, 2013f, p. 82)

El escenario de la guerra, descrito como dantesco por Pain y otros personajes, genera todavía más la impresión de que la obra se desarrolla en el infierno mismo. El frío constante, las heladas, pero sobre todo, el fantasma de la guerra que se cierne sobre Europa, a unos años antes de comenzar, pero que ya amenaza con destruir todo lo que hasta el momento las personas conocían. Y si la Primera Guerra ya había sido devastadora y había dejado pesadillas y malos recuerdos a su paso, la guerra que se aproxima se ostenta como todavía peor. Al lado de esta próxima catástrofe está, por supuesto, la sombra del avance del fascismo por varias partes de Europa, y sus consecuencias terribles. Vale la pena recordar que la obra de Bolaño es una obra de denuncia del mal. En varios de sus textos se aborda la cuestión de cómo las dictaduras y los sistemas fascistas pueden convertir en pesadilla las vidas de las naciones y de los individuos. Lo que se menciona en Monsieur Pain acerca de la llegada de la guerra, anticipa también el miedo al mal, el cual traen consigo los gobiernos nazi de Alemania y fascistas de Italia y España.

No por casualidad deben ser, según afirman algunos personajes, españoles o italianos, los que siguen a Pain y le ofrecen el soborno para dejar morir a Vallejo: “tengo un paciente que se muere de hipo; dos españoles (y mi paciente, si no español, es hispanoamericano) que sin duda alguna me siguen” (Bolaño, 2013f, p. 25). Prudencio Sánchez describe, en su artículo “Monsieur Pain o la paradoja de la vida” (2008), la trama bélica como una historia paralela a la de Pain:

El clima político intenso que se vive se grafica constantemente en cada suceso, ese proceso se plasma muy bien en la pecera donde se representa ese proceso conflictivo de destrucción y muerte. Mientras Francia está alerta se llega a saber que España está en plena Guerra civil, en este conflicto se estaban probando armamentos nunca antes utilizados, son los alemanes quienes estaban ensayando su

arsenal bélico, los germanos no sólo eran un peligro para España sino también para la misma Francia. (Prudencio Sánchez, 2008, en línea)

Aquí está precisamente el enlace entre la vida de Pain, su relación con la enfermedad de Vallejo, y el tema de la guerra y el mal. Vallejo fue un activista durante la Guerra Civil española, fue un personaje activo en ella, pues:

Vallejo en la vida real había participado activamente en la Guerra Civil Española, ayudó a la formación de Comités de Defensa de la República e incluso preocupado por los últimos acontecimientos viajó a Barcelona bajo la autorización expresa de la Consejería de Defensa de las Milicias antifascistas de Cataluña, y para confirmar su adhesión el dos de Julio de 1936 junto a otros intelectuales participó en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, fruto de esto Vallejo escribe “España, aparta de mí este cáliz”. Es quizá por esta entrega que hay un deseo de parte de los fascistas de querer verlo muerto. (Prudencio Sánchez, 2008, en línea)

En la denuncia que la obra bolañana hace de los males de la guerra, el nazismo y sus aliados, Monsieur Pain no es la excepción. A través del frío devenir de Pain por este inframundo parisino, helado y solitario, Pain se topa con el mismo fantasma de la guerra que se cierne sobre Europa y amenaza con destruirla. Se encuentra también con el mal encarnado por aquellos que han usado incluso del mesmerismo para torturar en nombre de la guerra y el fascismo. Es así como este viaje al inframundo se convierte en una denuncia del infierno mismo que se avecina.

La relación del mito del inframundo con esta puesta en escena del mal de la guerra es precisamente mostrar, desde lo más profundo de la cultura y sus estratos ocultos, la mella e impresión que un evento como éste deja en el sentir de los hombres. La visión de un infierno dantesco, con todas las connotaciones del crimen y el delito contenidos en él, de la tortura y la desesperanza, están también contenidos en la obra de Bolaño.

### **2.3.7 Una catábasis a la zona roja: Amalfitano en *Los sinsabores del verdadero policía***

Acerca de esta obra se hablará con más detenimiento líneas abajo, sin embargo, es importante mencionar que hay una pequeña parte de la obra, compuesta por diversidad de relatos inconexos y episodios que no parecen guardar entre sí ninguna línea conductora, en donde Amalfitano sale a caminar por Santa Teresa y “entró en un barrio que, pese a estar a dos calles del centro, reunía –y enseñaba- todos los estigmas, todas las marcas de la pobreza, la sordidez y el peligro. La zona roja” (Bolaño, 2011, p. 112).

El devenir errante que Amalfitano mantiene a lo largo de esta novela, que es de por sí ya disruptiva y discontinua, lo lleva de repente a internarse en la marginalidad más absoluta, de la misma forma en que otros personajes se han internado en ella. Auxilio Lacoture, Belano y Lima, Pepe el Tira, El Ojo Silva y otros personajes se internan de repente en las zonas rojas, o las zonas de crisis, de las ciudades donde se mueven y es entonces que experimentan una catábasis: el descenso infernal a las regiones donde el mal y la falta de lo humano se hacen tan patentes, que resultan hasta cierto punto insoportables:

El nombre divertía a Amalfitano con una mezcla de ternura amarga: él también, a lo largo de su vida, había conocido zonas rojas. Los barrios obreros, los cordones industriales, primero, los campos liberados por la guerrilla, después. Llamar zona roja a un barrio de putas, no obstante, le parecía afortunado y reflexionó si aquellas lejanas zonas rojas de su juventud no fueron también enormes barrios de putas camuflados por la Retórica y la dialéctica. Campos de putas invisibles, resplandor de macrós y policías, todo nuestro esfuerzo, nuestro largo motín carcelario. (Bolaño, 2011, p. 112)

Y en esta zona peligrosa, pero al mismo tiempo, rodeada por cierta aura de sacralidad, aparece una especie de oficiante, de místico elemento sacrificial que es, como se verá en cuentos como “El Ojo Silva”, un niño:

Amalfitano se volvió. Era un niño moreno, flaco, de unos once años, vestido con una sudadera amarilla [...] Venga, sígame, señor. Insistió el niño ante la resistencia inicial de Amalfitano. Algunas personas se habían detenido y los miraban. Finalmente decidió obedecerlo. El niño se metió en una calle lateral llena

de conventillos que parecían a punto de irse al suelo. Las aceras estaban repletas de coches de mal estacionados o, a juzgar por su lamentable estado, abandonados por sus dueños. (Bolaño, 2011, p. 112)

Este niño hace las veces de un guía, pero también de una víctima de su entorno, del espacio marginal que lo rodea y es una más de las almas perdidas y absorbidas por este inframundo a donde ha llegado Amalfitano. Entonces, llega el momento de implosión y de revelación de este espacio fuera del tiempo, el espacio de los muertos es aquel donde la muerte se manifiesta en el silencio:

De pronto la calle se quedó en silencio, como encogida sobre sí misma. El niño se detuvo entre dos automóviles particularmente destartados y miró a Amalfitano a los ojos. Éste, por fin, entendió y denegó con la cabeza. Luego forzó una sonrisa y dijo no, no. Sacó un billete del bolsillo y se lo puso en la mano. El niño cogió el billete y se lo metió dentro de una de las zapatillas. Al agacharse Amalfitano creyó que un rayo de luna iluminaba su espalda huesuda y pequeña. Se le llenaron los ojos de lágrimas. *Su identidad es el misterio*, recordó. (Bolaño, 2011, p. 112)

Este instante completamente lleno de sacralidad, donde el pequeño guía es ratificado en su carácter sobrehumano por ese rayo de luna, como alas en su espalda, refuerza la imagen silenciosa y sagrada de la que está dotada toda la escena. Además, de cierta forma, este episodio recuerda las imágenes infernales del cine hollywoodense, en específico, de la cinta *Constantine* (2005), donde, al entrar al infierno, éste aparece como una reproducción de las calles de una ciudad, pero completamente en llamas. Hay automóviles incendiándose, entre los cuales se esconden horribles demonios, y las cenizas de estos autos son llevadas por los quemantes vientos infernales. El silencio es la constante y en medio, resuenan los gruñidos demoniacos y el soplo del aire ardiente. De forma similar, el silencio en este episodio bolañano es roto por los gemidos de: “la loca de la calle que se muere de sida” (Bolaño, 2011, p. 112). Visión contemporánea del infierno, no es de extrañar que aparezca alternativamente en el cine y en la literatura.

## **2.4. EL DESPLAZAMIENTO CAÓTICO: EL LABERINTO**

Algunos personajes dentro de los mitos suelen moverse de formas confusas, caóticas, desubicadas, por diversas razones. Para algunos, es la falta del conocimiento el que les obliga a deambular. Para otros, es el encontrarse con una nueva esfera del cosmos lo que los obliga a deambular en apariencia perdidos. Este movimiento incesante, caótico, sin una línea recta y definida, tiene su mejor representación en una figura en particular: el laberinto.

Como mito, el laberinto implica también una búsqueda, pero sobre todo, confusión, embrollo, dificultades y obstáculos. El laberinto encierra en sí un microcosmos a imitación de una dimensión macro. La idea principal en torno a la que se estructura es la dificultad para encontrar el centro o la salida. Como motivo literario, el viaje o desplazamiento en un laberinto tiene dos variantes que hacen más específica su tematicidad.

Podemos apreciar esto en el relato gracias a que la mitocrítica de Durand nos invita a una cacería del mito, para atraparlo. Entonces, entramos en terrenos del mitoanálisis, que nos permite descifrar qué condiciones míticas predominan en una obra particular a través del juego de imágenes, pues ya hemos insistido en que el mito mantiene un carácter visual que articula una visión del mundo reconocible y al mismo tiempo, con un carácter místico.

Es por eso que, tal como lo veremos, los recorridos laberínticos pueden percibirse claramente por analogía con obras donde el mito está referido, ya sea de forma latente, o incluso, donde se reivindique explícitamente al mito y pretenda ser incluso, una especie de narrativa sobre hechos sacralizados. El laberinto es una imagen recurrente en la cultura y su aparición en diversidad de relatos nos muestra al motivo literario, transfrástico, como lo destaca Greimas. Sus elementos más destacables son (y no necesariamente aparecen todos siempre), el recorrido, la prueba, el conocimiento y su búsqueda, el aprendizaje, la expiación e incluso el mal y el horror.

### **2.4.1 El laberinto vacuo de Edelmira Mendiluce**

Las iniciaciones generan, en la obra de Bolaño, desplazamientos que terminarán por llegar a ser parte de otros recorridos o búsquedas más profundas. Por ejemplo, en *La literatura nazi en América*, Edelmira Mendiluce es una poeta en ciernes que aspira a formar parte de

la escena intelectual de su país. Tiene el capital económico suficiente para poder dar rienda suelta a su aspiración pero le falta algo: una línea ideológica que la defina antes de poderse reinventar frente a otros. Entonces, para fortuna de ella, conoce a Hitler: “En 1929, mientras el crac mundial obliga a Sebastián Mendiluce a retomar a la Argentina, Edelmira y sus hijos son presentados a Adolfo Hitler [...] Al terminar la entrevista, tanto Edelmira como Carozzone se confesarán hitlerianos convencidos” (Bolaño, 2010, p. 5). A partir de entonces, se lanza a la poesía y al arte con entusiasmo. Ya era mecenas de pintores y escritores y ella misma, autora de algunas poesías. Pero luego de conocer a Hitler, una fuerza insospechada se apodera de ella y se entusiasma con diversidad de proyectos cuya ejecución termina por recluirla en el vórtice de su recorrido de vida: la habitación Azul donde concreta sus aspiraciones.

Entonces, y solamente después de observar a Edelmira “recluida en la habitación de Poe en donde solía dormir y soñar con el pasado, o en la amplia terraza de la casa principal, sumida en la lectura o en la contemplación del paisaje” (Bolaño, 2010, p. 8), se puede vislumbrar el centro de una figura notable en la obra de Bolaño: el laberinto. Edelmira visita varios lugares y países antes y después de conocer a Hitler, y recorre un camino que encuentra su centro en esa habitación azul.

Con este recorrido errático, Edelmira hace gala de aquello que Bolaño aspiraba a señalar en su obra: la indiferencia de una clase social preocupada con un proyecto estético carente de humanidad y repleto de soberbia. Edelmira gira en torno al fascismo como un satélite y una extensión del mismo, de donde emana el vacío de un proyecto artístico que termina por encasillarla en su habitación azul: lejos de la realidad en la que tendría que vivir, y ocupada, más bien, en una distopía literaria.

Es notable que en este laberinto la escritura de poesía da paso a una vulgar descripción de la Habitación de Poe, reemplazando la escritura por lo visual:

Con la habitación reconstruida Edelmira creyó llegado el momento de escribir. La primera parte de La Habitación de Poe es una descripción al detalle de ésta. La segunda parte es un breviario sobre el buen gusto en el diseño de interiores, tomando como punto de partida algunos de los preceptos de Poe. La tercera parte es la

construcción propiamente dicha de la habitación en un prado del jardín de la estancia de Azul. La cuarta parte es una descripción prolija de la búsqueda de los muebles. La quinta parte es, otra vez, una descripción de la habitación reconstruida, similar pero distinta de la habitación descrita por Poe, con particular énfasis en la luz, en el color carmesí, en la procedencia y en el estado de conservación de algunos muebles, en la calidad de las pinturas (todas, una por una, son descritas por Edelmira sin ahorrarle al lector ni un solo detalle). La sexta y última parte, acaso la más breve, es el retrato del amigo de Poe, el hombre que dormita (Bolaño, 2010, p. 7),

Esta reducción de la poesía a una descripción banal es la nota que apunta a la disolución de la que se ha hablado en otros apartados, y que es del mismo tipo que la de Wieder. Edelmira no desaparece, pero sí lo hace de la escena literaria y simplemente, medita. Este es el caso del mal, el cual solo puede reducirse a esto, y no puede tener la trascendencia que tienen los personajes en otros casos. No hay aprendizaje, ni para Wieder, ni para Edelmira. A diferencia de García Madero, del Belano del Gusano o de Pepe el Tira, no hay un retorno con sabiduría a cuestas.

El laberinto es ese tipo de camino cuya principal característica es carecer de una línea recta y simple hacia la meta: “recorrido tortuoso, en el que a veces es fácil perder el camino sin un guía” (Santarcangeli, en Méndez, 2003, p. 23). Desde esta definición es fácil ver que uno de los elementos asociados a este tipo de recorrido mítico es la necesidad del guía. Sin un personaje que actúe como chaman iniciador al rito, el mito de una iniciación estaría incompleto, tal como se verá a continuación.

#### **2.4.2 El laberinto iniciático de Belano en “El Gusano”**

Otro de los elementos asociados es la cuestión de que este recorrido no debe ser fácil, debe ser complicado, “tortuoso”, lleno de obstáculos o en el mejor de los casos, complicar el camino evitando que se llegue a la meta del centro con facilidad. Esta complicación puede radicar en que el recorrido se hace mediante una espiral, o mediante caminos bifurcados que esperan engañar al que los visita. A veces hay monstruos en el camino, peligrosas puertas, trampas y acertijos esperando en cada recodo.

El motivo literario del viaje en un laberinto iniciático es para personajes que deben aprender, comprender o relacionar un estadio de su vida con otro superior, donde el conocimiento es la meta y donde la visión del mundo se centra en un objetivo concreto, que en el caso de la obra de Bolaño es la poesía. Recorrer un laberinto de iniciación es el foco temático que finalizará en cuanto se logre encontrar este objetivo con cierta certeza.

Para Durand, los argumentos que se desenvuelven en el mito de tiempos antiguos, se actualizan en la novela y en un gran conjunto de relatos de nuestros días. Esto, debido a que las preguntas que atormentan al hombre son las mismas de siempre y por lo tanto, es posible ver una especie de *continuum* en estas narrativas, pues al final, prevalece la imagen. Y una de las más relevantes es la epifanía o revelación, necesidad del hombre, cuando se lanza a una búsqueda, al mito del viaje, tal como le ocurre al Belano de este cuento, quien se topa, en gran medida, con una serie de imágenes que son capaces de sobreponerse incluso a la poesía misma

Este es el caso de Arturo Belano en *El Gusano*. Cada mañana, Arturo Belano deambula por las calles del centro de la Ciudad de México, va de una librería a otra, va al cine y camina por la Alameda. Su andar es caótico, sin un rumbo fijo y solamente deja pasar el tiempo sin ocuparse de algo concreto en realidad. Algunos pivotes y zonas concretas delatan los cortes específicos del recorrido que hace, como el cine o las librerías, pero finalmente, se establece entre todos estos lugares un entramado que no guarda en realidad ningún orden ni objetivo:

Mi rutina consistía en ser levantado temprano, un animal de costumbres, igual que yo. Mi rutina consistía en ser levantado temprano, desayunar con mi madre, mi padre y mi hermana, fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro, donde dedicaba la primera parte de la mañana a los libros y a pasear y la segunda al cine y de una manera menos explícita al sexo. [...] mi paso por la Librería de Cristal y por la del Sótano (enfrente de la Alameda y ubicada, como su nombre lo indica, en un sótano) era obligado. A veces llegaba antes que los comercios abrieran y entonces lo que hacía era buscar a un vendedor ambulante, comprarme una torta de jamón y un jugo de mango y esperar. A veces me sentaba en un banco de la Alameda, uno oculto entre la hojarasca y escribía. Todo esto

duraba aproximadamente hasta las diez de la mañana, hora en que comenzaban en algunos cines del centro las primeras funciones matinales. (Bolaño, 2013b, p.71-72)

Este movimiento que se va generando sin sentido aparente recuerda en gran medida el recorrido de un laberinto. Teseo, en el del Minotauro, tendrá que recorrer un camino sembrado de confusión hasta que dé con su objetivo. Los laberintos de los primeros cristianos y de la Edad Media representan así el peregrinaje espiritual que debe efectuarse antes de llegar a un centro de conocimiento (Méndez Filesi, 2009). Está también, como ejemplo y metáfora de este deambular, el laberinto de Bomarzo que representa en términos alquímicos el movimiento caótico, en medio de una serie de acertijos que solamente el iniciado podrá resolver para llegar a la meta del crecimiento espiritual:

En el caso de Bomarzo, se trata a todas luces del trazado ideal o intelectualizado de un viaje, de un camino que reviste la forma del misterio, de la peligrosidad, del horror, de la purgación, de la pérdida de la recta senda; y también de un descenso a los Infiernos, de una *Nékya* y, en fin, del propósito de alcanzar –una vez atravesados los engaños del mundo y las representaciones atroces que aquellos suscitan en nuestra alma- un centro ideal de llegada y de purificación. (Paolo Santarcangeli, en Méndez Filesi, 2009, p. 293)

Así, como parte de esta experiencia iniciática y laberíntica, Arturo Belano se topa una mañana con un personaje digno de un laberinto como el de *Bomarzo*: Jaqueline Andere. Belano la describe: “el pelo rubio con una tonalidad ceniza que yo desconocía (puede que se lo hubiera teñido), los ojos marrones almendrados muy grandes y muy dulces, pero no, dulces no es la palabra, tranquilos, de una tranquilidad pasmosa, como si estuviera drogada o tuviera el encefalograma plano o fuera una extraterrestre” (Bolaño, 2013b, p. 75).

En ese momento, Arturo se queda sin saber qué hacer. Pierde el sentido seguir deambulando sin rumbo fijo por el centro de la ciudad. Haberse topado con una quimera le ha retirado las ganas de seguir adelante. Hasta del sexo ha perdido ganas porque es en el cine erótico donde estaba contenida esta manifestación:

De golpe me encontré sin ganas de librerías, sin ganas de paseos, sin ganas de lecturas, sin ganas de cines matinales (sobre todo sin ganas de cines matinales). La proa de una nube enorme apareció sobre el centro del D.F., mientras por el norte de la ciudad resonaban los primeros truenos. Comprendí que la película de Jacqueline se había interrumpido por la proximidad inminente de la lluvia y me sentí solo. Durante unos segundos no supe qué hacer, hacia dónde ir. (Bolaño, 2013b. p. 76)

Y después de este caminar laberíntico, viene propiamente el momento de la iniciación de Belano. Se topa con el Gusano, quien, a manera de un guía o de un chamán, dará a Belano un nuevo rumbo. De repente, al saludar al Gusano, las cosas para Arturo toman un nuevo tinte. Su entorno se modifica inmediatamente, una nueva claridad le asalta y “el escenario había experimentado un cambio sutil pero determinante: era como si el mar se hubiera abierto y pudiera ahora ver el fondo marino. La Alameda vacía era el fondo marino y el Gusano su joya más preciada.” (Bolaño, 2013b. p. 76).

La iniciación de Arturo en el mundo de la poesía comienza, y ocurre en un bar; la presencia de la quimera Jacqueline Andere pierde importancia. En cambio, se emiten dos referencias que, dentro del universo Bolaño, son fundamentales para comprender el sentido de este relato como una iniciación. Arturo dice que su padre es de Santa Teresa; el Gusano, de Villaviciosa. Estos encuentros vuelven a ocurrir varias veces y el Gusano incluso atraviesa por una fiebre que le hace revelar ciertos secretos relacionados de alguna forma con el porvenir de Belano en *Los detectives salvajes*, como una visión chamánica, y finalmente le regala una navaja que tiene escrito en el mango la palabra Caborca. Atendiendo a cierta continuidad entre las obras de Roberto Bolaño y a las redes intertextuales que se tejen entre ellas, El Gusano, entonces, ha obsequiado a Belano la posesión de su futuro, la promesa del viaje en pos de una utopía, del desplazamiento del hombre maduro que tendrá que marcarlo de manera definitiva.

#### **2.4.3 El laberinto del joven García Madero: iniciado en el real-visceralismo**

En algún momento correspondiente a la antigüedad de los pueblos, se estructuraron rituales donde el iniciado a un grupo determinado, o tan sólo el joven que tenía que convertirse en adulto, debía alejarse de su grupo social, internarse en el bosque o selva, cazar, subsistir por

sí mismo. Y si después de todo esto tenía éxito, podía reintegrarse, renacer en la comunidad, como un individuo maduro. La experiencia tuvo que ser, por fuerza, intensa, abrumadora y quizá traumatizante, de manera que el iniciado no es el mismo antes y después del ritual de crecimiento. Solamente así adquirirá la presencia de ánimo y carácter para enfrentarse, el resto de su vida, a la caza, la guerra y demás obligaciones propias de los hombres adultos de su tribu, y así, contribuir a la subsistencia de ésta.

Este viaje es para individuos que están a punto de entrar a formar parte de algún grupo, de iniciar un aprendizaje importante o de comenzar un camino que puede extenderse virtualmente mucho más allá del relato. Se trata de desplazamientos caóticos, que carecen de una dirección fija o de una orientación precisa. A diferencia de los iniciados, que saben a dónde quieren ir y qué quieren encontrar, los que están a punto de comenzar un proceso no tienen todavía clara la definición de éste.

El viaje del que está por iniciarse debe, no obstante, cumplir con algunos requisitos. Si bien el candidato no sabe con certeza a dónde quiere ir y da vueltas sin un aparente objetivo definido, sí sabe que se interesa por una esfera de la vida o del conocimiento que de momento le está vedada y solamente se le aparece como a través de un velo: puede vislumbrar, presentir aquello que es objeto de su interés, pero no lo posee con certeza absoluta. El joven Telémaco busca a su padre y ni siquiera lo conoce: solamente puede vislumbrar a través de los recuerdos de otros. Y es por esto que da vueltas de un lado a otro, preguntando y rastreando, pero en una especie de sentimiento a ciegas. Él es solamente un joven buscándose a sí mismo, poco antes de llegar el momento en que por fin sea un adulto que pueda tomar el lugar del rey, Odiseo. ¿Qué le estaría deparado a Telémaco en el futuro?

Es el caso de García Madero en *Los detectives salvajes*. García Madero inicia su cotidiano recorrido por las calles de la Ciudad de México, buscando a Belano y Lima, a quienes ha conocido unos días antes y le han ofrecido integrarse al grupo de poetas del real- visceralismo. Sin embargo, tras muchos días buscándolos, ha tenido muy escasa suerte.

Recorrer un laberinto simboliza el anuncio de un recorrido más peligroso todavía. El laberinto recuerda los peligros que el alma que desciende al inframundo deberá afrontar llegado el momento. El laberinto no es el viaje al inframundo. Es más bien una prueba

inicial para saber si el que lo recorre estará preparado para poder hacer esta catábasis en cuanto se le requiera. Gilgamesh y Enkidu visitan el bosque enmarañado de los cedros para encontrar y matar a Humbaba. A pesar de que Gilgamesh es poderoso, es un neófito en este tipo de batallas. Así que Enkidu se encargará de guiarlo:

Los ancianos bendijeron a Gilgamesh y le aconsejaron para el camino: -“No te fíes, Gilgamesh, de tus solas fuerzas; que tus ojos estén vigilantes, guárdate a ti mismo; que Enkidu vaya delante de ti, pues tiene experiencia del camino y ya ha recorrido la ruta. Conoce el acceso al bosque y todas las astucias del Humbaba. El que va delante puede salvar a su compañero; sus ojos están atentos; él te guardará”. (Malbran-Labat, 1983, p. 24)

Y ciertamente Enkidu va adelante pues es él quien muere primero, y avisa a Gilgamesh de lo que le espera en el más allá. Al hacer el recorrido laberíntico del bosque de los cedros, Enkidu y Gilgamesh tienen un atisbo de lo que les espera más adelante. Mientras tanto, consiguen triunfar sobre Humbaba, aunque éste los maldice, lo que quiere decir que han sido iniciados, sobre todo Gilgamesh, en los misterios de la existencia. Por cierto, en el rostro esculpido de Humbaba se ha querido ver una representación laberíntica similar a la que los sacerdotes de antiguos cultos trazaban en el suelo para ver el futuro. Con esto, se ha querido ver en este relato de Gilgamesh y Enkidu contra Humbaba una aproximación que seguramente no es casual al mito de Teseo y el Minotauro (Méndez, 2009).

El mejor ejemplo de un laberinto que espera causar confusión y error, tal y como es en el espíritu de quienes no forman parte todavía de ciertos misterios, es el laberinto medieval. San Isidoro dice al respecto: “Los que enseñan errores de tal suerte enredan a los oyentes con perversas persuasiones y mentirosos argumentos que los meten en una especie de laberinto de donde no pueden salir” (Méndez, 2009, p. 135). Estos laberintos representan las dificultades con que se topan quienes desean seguir por el buen camino, pero con un poco de ayuda divina o sacra se podrán librar esos obstáculos. El laberinto del iniciado es un camino caótico, sin rumbo fijo, plagado de amenazas, engaños y falsas rutas. Es un camino que se recorre casi a ciegas, sin saber con exactitud en dónde acabará.

Después de haber pasado por la esclavitud y el maltrato, los hebreos desean una tierra para sí mismos: “La Tierra Prometida es cualquier paisaje reconocido como transparentador de lo mitológico, y la manera de adquirir tal territorio no es mediante la prosaica ocupación material del terreno sino mediante la inteligencia poética y la expresión del arte” (Campbell, 2013, p. 80). El requisito es perderse en el laberinto del desierto durante cuarenta años.

#### **2.4.4 Laberintos oníricos en la Ciudad de México: *Amuleto***

Auxilio Lacotoure, como ya se ha visto en otra sección de este trabajo, se enfrenta a diferentes tipos de desplazamientos y viajes. Se topa con el descenso fantasmal que la lleva a conocer a Remedios Varo. Atraviesa por el peligro del inframundo donde tiene lugar la revelación de la muerte frente al Rey de los Putos. Y también lleva a cabo un viaje laberíntico por el tiempo y el espacio de la Ciudad de México. Después de visitar a Remedios Varo, la narración en la novela se vuelca hacia lo inmaterial, lo irreal y confuso. Los tiempos, años y fechas se confunden en la memoria de Auxilio y ella se encuentra en 1963 con Remedios Varo, en 1968 dentro de los baños de Ciudad Universitaria, y en 1965 cuando llegó a México.

Remedios Varo le da la clave de su búsqueda en el tiempo y le da a entender que:

no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria, tú estás salvando el honor de las universidades de nuestra América, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que te puede pasar es que te descubran, pero tú no pienses en eso mantente firme, lee al pobre Pedrito Garfias (ya podías haberte llevado otro libro al baño, mujer) y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer. (Bolaño, 2013a, p. 97)

Entonces, la búsqueda de Auxilio se realizará a través de sus recuerdos, de sus sueños, de un laberinto formado a partir de las calles de la Ciudad de México y de los interminables recorridos que llevará a cabo a través del tiempo. Luego de salir de la casa de Remedios Varo, Auxilio sigue dentro de un laberinto de tiempo y ve salir de la casa de la pintora a Lilian Serpas: “supe entonces que había estado siguiendo, en la vigilia o durante

un sueño, a Lilian Serpas” (Bolaño, 2013a, p. 154). Y piensa en que ella es la auténtica madre de la poesía mexicana. A su vez, Lilian le habla del Che Guevara. Y de repente, Auxilio se ve en 1973 o 1974 en el café de la Avenida Bucareli.

Toda esta visión maravillosa a través del tiempo, que parece no tener sentido ni orden recuerda en cierta medida a la búsqueda del alquimista de un conocimiento superior, o al recorrido de los laberintos dentro de algunos rituales “para significar la necesidad de hallar el centro espiritual oculto, de elevarse de las tinieblas hacia la luz” (Becker, 1996, p. 179). Y en efecto, el laberinto también representa una búsqueda espiritual “al interior de sí mismo, hacia una especie de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 621).

Todo este conjunto de elementos tan simbólicos nos recuerda que, de acuerdo con Durand, es posible apreciar que un mito, aunque sufra cierto desgaste y transformación, no hace otra cosa que adaptarse al alma de una época:

la mitocrítica evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas” permite mostrar como un rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología dominante (Durand, 2013, p. 347).

Así es que en el relato acerca de Auxilio Lacotoure, encontramos muchas referencias a mitos diversos: lo onírico, lo laberíntico, lo fantasmal, e incluso, la narración de un relato mitológico griego. Sin embargo, todo está enmarcado en la preocupación del autor, acerca de la denuncia y sobre todo, la experiencia existencial del viaje y el movimiento, pues la mitocrítica: “tiende a extrapolar el texto o el documento, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o histórico-culturales.” (Durand, 2013, p. 347).

Veremos entonces que Auxilio se interna una vez más en las calles de la Ciudad de México (ya lo había hecho cuando fue al rescate del chico que El Rey de los Putos tenía preso) para buscar al hijo de Lilian Serpas, las cuales son lugares que ella describe como: “esta casa que se sostiene en la no vida, en la antimateria, en los agujeros negros mexicanos

y latinoamericanos, en todo aquello que una vez quiso conducir a la vida pero que ahora sólo conduce a la muerte” (Bolaño, 2013a, p. 116). Este laberinto es un desierto, es un sitio ubicado más allá de las formas físicas y está en las ensoñaciones de Auxilio. Coffeen le habla de Erígone y Orestes, y Auxilio le pregunta por Cronos, el tiempo. Y entonces, Auxilio comprende.

Entiende que debe estar presente en la poesía y con ella a través de los poetas jóvenes de la Ciudad de México y tiene profecías sobre los destinos de las obras de varios poetas, bien entrado el siglo XXI. En la última ensoñación ve un valle, aves y un árbol, símbolos del ascenso: “supuse que los pájaros eran un símbolo y que en esta parte de la historia todo era simple y sencillo. Supuse que los pájaros eran la enseña de los muchachos” (Bolaño, 2013a, p. 153). Sus visiones fantasmales le permiten entender que su búsqueda es sobre la poesía y sobre los jóvenes poetas que la enarbolan como estandarte y como canto, y ese canto, como ella misma afirma para cerrar el relato, es un amuleto. Y así es como la búsqueda laberíntica de Auxilio le permite iniciarse y poseer este misterio que es la poesía y el tiempo sobre ella.

No todas las formas laberínticas son iniciáticas. Algunas corresponden a una búsqueda similar a la que se describirá a continuación, donde el laberinto es más bien parte del recorrido en busca de algo importante, considerado como tal en una forma ritual de entender el mundo. A veces el laberinto es el mismo infierno.

#### **2.4.5 El laberinto homérico entre el crimen y la literatura: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce.***

Esta obra es particularmente excepcional, por haber sido escrita “a cuatro manos” como afirma A. G. Porta en el prólogo del libro. Es este texto, un escritor en ciernes llamado Ángel Ros, que se dedica interminablemente a escribir una novela sobre un tal Dédalus (igual a uno de los personajes del *Ulises* de Joyce), el cual es gran admirador de Joyce, se relaciona con una chica llamada Ana, sudamericana, en cuya compañía se dedican a perpetrar asaltos, cada uno más violento que el anterior. En medio de todo esto, destaca una tristeza y un cansancio que generan que Ángel divague sobre su novela de manera infinita y también en su vida diaria. Va de un lado a otro, primero en compañía de Ana, con quien se

queda en hoteles y apartamentos. Y luego, completamente solo. Va a bares, al cine, compra suministros y comida, etc.

Es una alusión interminable de pequeños momentos al estilo homérico, con sus respectivos remolinos que se tragan a la gente: “La vida cotidiana, los trabajos que me proporcionaban el sustento y mis inútiles trabajos paralelos, algunas mujeres, los libros, las calles, todo me arrastraba al crimen, un lugar desconocido que a veces identificaba con la aventura, ese territorio donde los roles no existen o bien son múltiples e intercambiables” (Bolaño y Porta, 2009, p.51-52). O también con monstruos y hechiceras: “me levanté, gruñí que me iba, y ya estaba dispuesto a correr lejos de allí cuando su mano se enganchó en mi chaqueta, tironeándola con una energía que me puso los pelos de punta. La miré horrorizado. Abrí la boca pero fui incapaz de decir nada. Con los ojos entornados la maldita me estudió durante algunos segundos y luego me soltó” (Bolaño y Porta, 2009, p. 99).

A lo largo de este laberinto interminable, Ángel y Ana se van topando con personajes de la más diversa índole: indios de Calcuta, otros sudamericanos, ancianas, policías, personas tristes que atienden los bares...etc. Todos son una especie de parada en el viaje, ilusiones y desvaríos de una ciudad enmarañada. Asaltan negocios, empresas, casas y farmacias. A veces matan gente, otras no. La policía los busca. La ciudad es el espacio donde las correrías de Ángel y Ana simulan un viaje por un mar inacabable, como en Homero, o como un Dublín por donde Ángel Ros se interna, a veces sin rumbo, a veces buscando a Ana.

Es una especie de viaje al estilo Joyce-Homero, en donde las quimeras y los monstruos aparecen a cada paso, pero también los chamanes y hechiceros: “Me encontré con las fotografías de Violeta Parra y Pavlovsky mientras buscaba el paquete de tabaco. [...] Ambas fotos eran gélidas y hostiles. [...] Pensé que cada uno era dueño de escoger los santos que quisiera. También yo había tenido el mío, aunque su frialdad no era fotográfica sino verbal. [...] Mi héroe se llamaba Dédalus y era atracador de bancos”. (Bolaño y Porta, 2009, p. 29-30).

De igual forma, a la manera de un laberinto onírico, Ángel tiene sueños, revelaciones, donde se ve a sí mismo buscando a Ana, perdida después de una escapatoria,

y se narra a sí mismo confundido, extraviado también en las zonas de la memoria, del recuerdo y del tiempo: “Metempsicosis, transmigración de las almas, nacer en cualquier lugar con el nombre de Ded... aislarte y diferenciarte de los demás, apropiarme de las armas de Ulises: el silencio, el exilio y el ingenio. Y hacerlo mal porque no soy Ulises. Y tampoco soy Dédalus. Errar días y días. La suave compañía de las mesas vecinas en el café” (Bolaño y Porta, 2009, p. 120-121).

Destaca el hecho de que Ana se extravíe y luego muera. Y de que la búsqueda de Ana se haga a través de un mediador. Es el episodio, casi llegando al final, donde, justo antes de un atraco fallido a una galería de arte, Ángel busca a Ana, y para encontrarla consulta a Borelli, una especie de Tiresias que, enigmáticamente, le niega saber el paradero de ésta.

Al mismo tiempo, destaca la estructura laberíntica del texto, donde las relaciones entre la obra aquí discutida, con la de Homero y la de Joyce, son irrefutables: “la novela *Ulises* de James Joyce nos pone frente a un laberinto contemporáneo, el de la conciencia, el de las disgresiones del pensamiento que en el periplo de la vida el hombre no logra descifrar” (Sarrocchi Carreño, 1998, en línea). Así como Dédalus en Joyce, el Dédalus de Ángel viaja en camino a la madurez a lo largo de la obra. Incluso Ros también lo hace, pero en lo que él madura es en cometer delitos. Cada vez es mejor: “Unas cuantas manzanas más abajo le dije al taxista que se bajara [...] el hombre me miró un momento y luego obedeció sin rechistar. Cualquiera diría que progresaba” (Bolaño y Porta, 2009, p. 145).

El mismo Dédalus de Ros es un viajero constante: al igual que su homónimo en Joyce, este Dédalus no tiene suficiente madurez, ni como personaje ni como novela, y la escritura con la que se le presenta es difusa e irreconocible:

Nacimiento en Barcelona / A los tres años la familia traslada su domicilio a Brasil / Recuerdos de la partida / Imágenes como flashes sin sonido / Primavera, padre, madre, hermano, maletas / Escala en Canarias / La madre enferma / De noche búsqueda de medicamentos por el puerto y alrededores / Miedo a que el barco zarpe sin ellos / Las luces de la ciudad... (Bolaño y Porta, 2009, p. 77)

La obra en sí es un inacabable recorrido laberíntico, reforzado el efecto por la alusión a la obra de Joyce y por extensión obvia, a la de Homero. Ángel, el protagonista, recorre Barcelona, como Ulises recorre Dublín o como Odiseo navega por el Mediterráneo. Su devenir no termina nunca, e incluso ve pasar frente a él a gran cantidad de esperpentos y ostentos de todo tipo. Dentro, todavía más profundo en el relato, está la historia del Dédalus sobre el que Ros construye su novela, y que es otro de los anclajes con la obra de Joyce. Y a este Dédalus, también le corresponde un tránsito inacabable, enmarañado, difuso. Y como se ha visto, esta obra admite, incluso, un recorrido a través del mundo de los sueños, donde la confusión es mayor y donde las cosas no terminan sino de enredarse laberínticamente, todavía más.

#### **2.4.6 Amalfitano no solo descende, también se pierde en el laberinto.**

Amalfitano, se mueve en una serie de recovecos y caminos entrampados, de los cuales, la mayoría no parece llevar a ninguna parte. A su paso, Amalfitano encuentra diversos monstruos (chulos, drogadictos), quimeras (prostitutas, striptease), magos, hechiceros, videntes, artistas, soldados y poetas. Y al lado de todo eso, multitud de reflexiones, ideas, pensamientos, sueños y observaciones van dejando rastros diversos, que conducirán, a veces a otro camino, a veces a ninguna parte.

Cabe recalcar que las dos primeras partes del libro son una especie de viaje iniciático. Es el caso del movimiento deambulatorio y divergente que no lleva a ningún lado en especial y que sólo obtendrá un objetivo fijo cuando se centre en un autor, en una idea. Esta constante ya ha aparecido en otras obras de Bolaño, como en *Los detectives salvajes*, o en “El Gusano”. Los protagonistas, se encuentran indecisos, desubicados, sin un objetivo fijo. De repente, encuentran una idea que perseguir, y todo su viaje se convierte en la búsqueda mítica de un ideal concreto.

El mismo Amalfitano se confiesa un vagabundo entre islas, cuando a la mitad del libro comienza a reflexionar acerca de diferentes anécdotas y situaciones por las que atraviesa. Ya que el texto puede leerse como una multitud y conjunto de relatos, es entonces que se puede apreciar, en uno de tantos, a Amalfitano pensando en sí mismo como en un constante vagar:

Un rey destronado, pensaba, vagando por las islas del Mediterráneo que pintara el llamado Miguel Ángel del cómic, el creador del Príncipe Valiente, esas islas del paraíso y del infierno en donde Valiente conoció a Aleta [...] el rey griego que huía con su hija de monasterio en monasterio, de isla desierta en isla desierta, como si viajaran hacia atrás, del año 1300 al año 500 y del año 500 al año 20 antes de Cristo y así, cada vez más al fondo, veía la futilidad de sus esfuerzos, la esencial ingenuidad de su lucha, personaje espurio de monje escriba. Sólo me falta quedarme ciego y que Rosa, entrañable lazarillo, me guíe de aula en aula, pensaba decaído. (Bolaño, 2011a, p. 142)

En efecto, este deambular se vuelve evidente, no solamente en su calidad de desterrado que ha llegado a Santa Teresa, exiliado de otras universidades, y que se acoge a la de este sitio porque no tiene otra alternativa, sino también en sus reflexiones aisladas, en las anécdotas que van componiendo lo que pareciera ser un conjunto de relatos o una novela fragmentada, sin objetivo fijo ni claro. Al reflexionar sobre su propia vida, sobre la cuestión de que la universidad donde trabaja lo ha rechazado por sus encuentros homosexuales, Amalfitano hace el recuento de todo lo que ha atravesado, un curso sin fin, que deriva en lo que pareciera una cloaca: la de la Universidad de Santa Teresa: “yo que hice tantas cosas y que creí en tantas cosas ahora me quieren hacer creer que sólo soy un viejo asqueroso y que nadie me proporcionará un trabajo, que nadie se interesará por mí...” (Bolaño, 2011a, p. 46).

En este sentido, tanto la obra como el personaje se mueven de forma discontinua, confusa, pero siempre manteniendo un carácter que rebasa la simple esfera de lo cotidiano. Y es que la ciudad en la literatura, desde hace mucho tiempo, no es sino un laberinto donde los personajes se esconden, se mueven, se pierden, se sacrifican, se entregan, se encuentran a sí mismo o se inmolan para siempre:

El laberinto urbano en la realidad contemporánea adquiere plena vigencia, las grandes ciudades son absolutamente laberínticas y el hombre se refugia en los barrios que vendrán a ser laberintos conocidos. La grandeza de la ciudad no sólo pierde al hombre sino que también le provoca la sensación de pequeñez y de

angustia, y éste requiere entonces de un hilo como el de Teseo para lograr salir. (Sarrochi Carreño, 1998, en línea)

En la cuarta parte de la obra, la que se refiere a las obras de Arcimboldi, hay otra clave escondida que hace referencia a lo aquí citado: “una sola ciudad, concluye Arcimboldi, es por naturaleza inabarcable, dos ciudades son el infinito” (Bolaño, 2011a, p. 212). Esta es la cuestión sobre Santa Teresa: sus límites se desdibujan todo el tiempo, incrementando la sensación de estar perdido en ella, y también, de estar perdido irremediamente adentro de la novela *Los sinsabores del verdadero policia*.

Así, no solo Amalfitano cae presa de esta confusión y discontinuidad. Rosa, su hija, es la víctima más segura de este laberinto rizomático<sup>36</sup> en cuanto se ve a sí misma fascinada por él:

Cuando la vida volvió a ser cotidiana Rosa tuvo tiempo para enamorarse de las calles de Santa Teresa, calles frescas, calles que de un modo secreto anunciaban un campo de transparencias y colores indios [...] le parecieron cales como recién nacidas, calles con una lógica y una estética secretas, calles con el pelo suelto en donde ella podía caminar y sentirse viva y caminando y una y no parte de. (Bolaño, 2011a, p. 46)

En Latinoamérica, las ciudades están tomando, precisamente, la forma de laberintos rizomáticos, los cuales pueden ser recorridos de diversas maneras, donde puede haber múltiples interpretaciones del espacio, con caminos y conexiones subterráneos y parajes imaginarios: “Este tipo de laberinto, llamado rizomático porque se puede representar como una red de relaciones interminables y virtuales, al haber más de una entrada hay también

---

<sup>36</sup> Rizoma: concepto tomado de la filosofía de Deleuze y Guattari, en donde un elemento no necesariamente sigue un crecimiento arbóreo y jerarquizado, sino que cualquier parte puede incidir en cualquier lugar: “el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones [...] el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza (Deleuze y Guattari, 2002, p. 25).

más de una solución posible. De hecho, cada entrada puede ser también una salida” (Navia, Zimmerman y Sassen, 2004, p. 356).

Así, se describe la impresión muy fuerte de que este laberinto en el que Rosa se mueve parece tener vida: respira y se extiende hacia afuera. El mismo espacio marginal de este laberinto parece querer escupir a Rosa fuera de él, mientras que en el caso de Amalfitano, más bien pareciera querer tragárselo. Santa Teresa pareciera además, una especie de Aleph, desde donde todo se puede ver:

Y además, descubrió sorprendida, eran calles disparadas hacia afuera, urbanas y al mismo tiempo, abiertas al campo, un campo de grandes espacios misteriosos que se prolongaba durante las primeras horas del atardecer en las calles sombreadas de árboles raquíticos o poderosos, en un entramado que ella no se podía explicar, como si Santa Teresa estuviera imbricada hasta con el más humilde de los cerros aledaños, expuesta en una perspectiva imposible. Como si las calles fueran los tubos de múltiples telescopios enfocados hacia el desierto, hacia los campos cultivados, hacia los pajonales y apriscos, o hacia las colinas peladas que en las noches de luna semejaban estar hechas de miga de pan. (Bolaño, 2011a, p. 46)

Esta es una velada y quizá inconsciente referencia a la concepción borgeana del laberinto: el Aleph, pero también la soledad, la búsqueda, la falta de sentido y el azar:

Para Jorge Luis Borges, y así lo señala en muchos textos, el mundo adolece de una falla, la falta de sentido y justificación, y la constitución fundamental de este mundo la encontramos en el azar. No existen planes ni diseños para la fabricación del mundo, todo es parte de un juego, de un imprevisto, de un puro encuentro de fuerzas fortuitas. (Sarrocchi Carreño, 1998)

Desde esta visión borgeana del laberinto es desde donde proviene cierta concepción bolañana del mismo elemento y es así que lo observado por Rosa cobra el sentido de ser un espacio donde el movimiento obedece a un fin mítico, y no es solamente el desplazamiento arbitrario.

Lo anterior refuerza la idea de que el viaje sin fin de Amalfitano está rodeado por un aura de sacralidad, de sacrificio, de inmolación hacia los dioses de la poesía, o como le llama Padilla: el dios de los homosexuales. La poesía en Bolaño siempre tiene un carácter marginal, rodeada de un aura de pecaminosidad y transigencia con diversas normas sociales y culturales. En este sentido, todos lo inmolados, tanto a este dios como a la poesía, terminan en un destino similar: abandonados, embutidos en lo sórdido, en el fondo de lo abismal:

Sobre la identidad del dios de los homosexuales, Padilla era categórico: es el dios de los mendigos, el dios que duerme en el suelo, en las puertas del metro, el dios de los insomnes, el dios de los que siempre han perdido [...] Es un dios desamparado, feo y refulgente, que ama pero cuyo amor es terrible y siempre, pero siempre, se vuelve contra él. (Bolaño, 2011a, p. 68)

Este es el tinte mítico en el viaje y continuo devenir del que Amalfitano es víctima y protagonista. No se trata de un movimiento en un espacio simple y ubicado concretamente en una realidad. La historia o los relatos contenidos en la que bien puede ser o no una novela, tal como es *Los sinsabores del verdadero policía*, están rodeados de un aura especial, onírica, nebulosa, atemporal y también desubicadas espacialmente. Es decir, ¿dónde está Santa Teresa? En el norte de México, pero ¿qué es o cómo es este lugar, donde las mujeres mueren y las esperanzas también lo hacen? Es un sitio infernal. Y el devenir de Amalfitano se corresponde con este infierno donde él, igual que el resto de los condenados, descienden cada vez más abajo, cada vez más profundo.

Como en todo laberinto, similar al de Bomarzo, hay monstruos y quimeras bordeando el camino. Y también hay recovecos y bosques en los que los iniciados penetran y entonces, se encuentran con las claves de algún misterio. En este caso, es la visita que Amalfitano hace al Jardín Botánico de la ciudad de Santa Teresa:

Allí, al cuidado de cuatro jardineros aburridos, se alzaba un pequeño bosque de no más de tres ejemplares por especie. Los caminitos de tierra bordeados por piedras de aluvión se enroscaban y desenroscaban como culebras por el interior del jardín; en el centro se levantaba una glorieta de hierros forjado y de tanto en tanto,

en lugares escogidos al arbitrio, el visitante encontraba banquetas de piedra caliza donde poder sentarse. (Bolaño, 2011a, p. 99)

Guerra, como un chamán, lo guía a través del jardín y le va mostrando todo el contenido y los secretos de éste: “(...) en el dédalo de sendas oscuras, que a Amalfitano le parecieron un laberinto de parque inglés pero abarrocado y enloquecido, Guerra podía moverse con los ojos cerrados” (Bolaño, 2011a, p. 99-100). Y finalmente, Guerra llega junto a un roble y lo orina, afirmando que el roble no debería estar ahí. En contra, el más apreciado de todos, el ahuehuate. Esta es la clave. La disrupción. El elemento discordante. Es la clave en Santa Teresa y es la clave de este libro, novela o conjunto de relatos, que parece no tener un fin claro ni un objetivo concreto.

Tanto el roble, elemento disruptivo, como el ahuehuate, elemento sacro, son una clave para entender las dos vertientes importantes de la novela. Y en medio de ellas, el símbolo del laberinto, que aparece en esta parte del libro, aparentemente tan sin sentido como otros de los relatos y episodios que lo componen, pero en realidad, muestra la clave de entrada a la comprensión del sentido de la obra: el movimiento discontinuo pero constante. Este es el significado de la obra: mítico, sacralizado y laberíntico.

Los laberintos bolañanos son diversos. Algunos, como el dado en la parte anteriormente ilustrada, son laberintos arbóreos. En *Apostillas a El Nombre de la Rosa*, Eco muestra tres tipos diferentes de laberintos, y se refiere a uno cuyo esquema parecería poder corresponder con el laberinto de árboles, el bosquecillo, en el que se interna Amalfitano: “En el laberinto manierista, si lo desenrolláramos encontraríamos una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida, hay una, pero podemos equivocarnos, para no perdemos necesitamos el hilo de Ariadna” (Sarrocchi Carreño, 1998). Así es, en parte, la obra de Bolaño. Sin el hilo conductor, el lector se encuentra sin salida.

Otras claves ocultas se esconden a lo largo del libro. El lector, como policía, debe encontrarlas e interpretarlas. Por ejemplo, a la mitad de este laberinto, se encuentra la siguiente cita, camuflada entre las palabras de un relato que parece centrarse en los saberes que los alumnos de Amalfitano han adquirido: “Comprendieron que un libro era un laberinto y un desierto. Que lo más importante del mundo era leer y viajar, tal vez la misma

cosa, sin detenerse nunca” (Bolaño, 2011a, p. 146). Esta es la forma de entender la presente obra, precisamente un laberinto y un desierto, que, bien mirado desde un Borges, es prácticamente lo mismo. Que leer es moverse, que moverse es el devenir y que el devenir siempre encierra una mitología.

Líneas arriba se habló del carácter iniciático de las dos primeras partes de la obra, donde la disrupción es la clave y el movimiento discontinuo la constante. Al final de esta parte, se llega a la clave de la siguiente sección: la búsqueda de Arcimboldi:

*La rosa ilimitada* y Arcimboldi fueron, lo supo entonces aunque luego lo olvidó, un regalo. Un regalo antes de entrar con su mujer y su hija en el túnel. ¿Qué pudo pasar para que no siguiera buscando esas palabras? ¿Qué fue lo que lo adormeció hasta ese extremo? La vida, seguramente, que nos pone bajo las narices los libros necesarios sólo cuando son estrictamente necesarios, o cuando le da la real gana. Ahora iba a leer, a destiempo, las otras novelas de Arcimboldi. (Bolaño, 2011a, p. 150-151)

Es entonces que se nos devela otra forma laberíntica, dada por el carácter transtextual de la obra, y es la profunda relación que ésta tiene con otras del universo bolañano. Se trata del laberinto rizomático: “En el rizoma cada calle puede conectarse con cualquier otra, no tiene centro ni periferia, ni salida, por que potencialmente es infinito” (Sarrocchi Carreño, 1998, en línea). La lectura de Arcimboldi nos recuerda, a las claras, *2666*. Su búsqueda representa un viaje en busca del Grial. Se trata de este tema, con más profundidad, en otra sección de este trabajo. El deambular de Amalfitano nos recuerda un poco el de Auxilio Lacotoure en *Amuleto*, donde el personaje se mueve desordenadamente, pero no solamente por el espacio, sino también por el tiempo y el recuerdo.

En cuanto a los hermanos Negrete, resulta particularmente interesante la visión que Pablo Negrete tiene sobre Amalfitano como un jinete del apocalipsis. El caos y el horror que denota esta visión prefigura una más de las líneas laberínticas de la obra bolañana: el horror en Santa Teresa en *2666*. Esta visión aproxima a la siguiente forma de movilidad contenida en la novela: el laberinto en espiral.

## **2.5 EL LABERINTO INFERNAL: LA ESPIRAL**

Líneas más arriba se hablaba de cómo el laberinto es la metáfora del recorrido caótico que el apenas presto a iniciarse en un misterio debe recorrer antes de llegar a una meta definida. Pero se adelantó también que en algunos relatos e interpretaciones, el laberinto representa una vuelta por el infierno. Para poder comprender en qué sentido se debe entender al laberinto, hace falta apreciar lo que ya decía Lévi-Strauss sobre que un mito no debe entenderse fuera de contexto. Los mitos que contienen este tipo de recorridos laberínticos los ubican en sitios adelantados de la narración, en compañía de elementos tales como la muerte, y con sentimientos tales como el miedo existencial, la angustia por la pérdida o la renuncia a la vida misma.

Una forma de este recorrido laberíntico infernal es la que usa Dante para ilustrar el descenso en los nueve círculos del infierno. El poeta y Virgilio recorren un camino en espiral que cada vez desciende más y más. De hecho, la metáfora del infierno como un laberinto proviene de la Edad Media, en una cristianización del laberinto del minotauro, donde claramente, éste último era el diablo (Méndez Filesi, 2009). El recorrido en espiral es, entonces, también una forma laberíntica, en tanto que funciona como una especie de artificio para inducir al error, al tedio y a la desesperación a aquellos que se internen dentro. La metáfora de su recorrido hace referencia a las vicisitudes de la vida, en las que, a manera de laberinto, se corre el riesgo de caer en el pecado y en las trampas del abismo. Alrededor de estas figuras se celebraban danzas que representaban el descenso de Cristo a los infiernos y su regreso triunfal de ellos. Así, como motivo literario usado ya por Dante en su Divina Comedia, el viaje al interior del laberinto infernal comprende los mismos elementos del descenso o catábasis explicado más arriba, pero con la particularidad de ser el espacio una dificultad por sí mismo y ofrecer al viajante un reto y un conocimiento al que, finalmente, el iniciado no quisiera haber accedido.

### **2.5.1 La espiral y el abismo en *Amuleto***

En *Amuleto*, Auxilio Lacotoure se enfrenta a un abismo similar. Ella reflexiona sobre la relación entre el polvo, los libros, el tiempo y la literatura, y lo hace dentro de las casas de León Felipe y de Pedro Garfias. Recorre los despachos de estos intelectuales y posa su

mirada en los lomos de los libros o en un florero y se pregunta por qué le llaman tanto la atención, y si en esos objetos “se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (Bolaño, 2013, p. 15). Incluso, en alguna ocasión, pregunta a Pedro Garfias por el florero, quién se lo obsequió, desde cuándo lo tiene y él, por supuesto, responde sin darle importancia al objeto. Entonces, Auxilio narra:

Me acerqué al florero y lo observé desde distintos ángulos, y entonces (estaba cada vez más cerca, aunque mi forma de aproximarme, mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara una espiral) pensé: voy a meter la mano por la boca negra del florero. Eso pensé. Y vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero, se aproximaba a los bordes esmaltados y, justo entonces, una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces, loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado.

Una corre peligros. Ésa es la pura verdad. Una corre riesgos y es juguete del destino hasta en los sitios más inverosímiles. (Bolaño, 2013, p. 16)

Se percibe en este episodio un intento por volver al mito en alguna de sus formas, para obtener la experiencia del sentido, en relación con lo que Barthes afirma acerca de que el mito es un habla donde se necesitan ciertas condiciones para que este relato se convierta en un modo de significación. De esta manera, se puede hacer un mito con la escritura, con la muerte, con un jarrón, pues el autor afirma, como ya se ha visto, que el mito no es solamente un relato, sino una idea trascendental contenida a partir de un texto narrativo específico. No cualquier narración puede ser un mito, pero se puede hacer un mito que se refiera a cualquier cosa y todo depende de la forma narrativa que se le dé a lo contado.

Claramente está ilustrado el desplazamiento espiralado que incluso Auxilio describe como tal, como si la cercanía con el florero fuera la cercanía con el infierno, con el diablo, con el mal. Inmediatamente después de esta experiencia, Auxilio hace un connato, entre lágrimas, de destruir el florero. Pero desiste y se va, y sigue pensando en él, en las

pesadillas que oculta y en cuántos sitios iguales se esconden en el mundo bajo la forma de insignificantes floreros, como instantes y lugares del caos. Este solo episodio da cuenta de la frecuencia con la que los desplazamientos ocurren en la obra bolañana, aunque cada uno con sus propias particularidades.

### **2.5.2 “El Ojo Silva”: la caída y la búsqueda de redención**

En cuanto al laberinto en espiral, no es solamente la metáfora de un viaje infernal. Una vez cristianizado por completo, a fines del periodo románico, el laberinto fue una exégesis de la búsqueda de la iluminación religiosa. Excelentes ejemplos de estos laberintos están en las catedrales de Sens y de Chartres. La cercanía con el centro del laberinto simboliza estar cerca de la Iglesia, de Jesucristo, de la Jerusalén Celestial. Por el contrario, la entrada del laberinto y sus bordes representan el Apocalipsis: el recorrido hacia dentro entonces simboliza una purificación (Méndez Filesi, 2009). Alejarse de él, por el contrario, es alejarse de la divinidad. Finalmente, es como afirma Lalo Cura en “Prefiguración de Lalo Cura”: “Parece mentira, pero yo nací en el barrio de los Empalados. El nombre brilla como la luna. El nombre, con su cuerno, abre un camino en el sueño y el hombre camina por ese sendero. Un sendero tembloroso. Siempre crudo. El sendero de llegada o de salida del infierno. *A eso se reduce todo. Acercarse o alejarse del infierno*”. (Bolaño, 2012, p. 97, el subrayado es mío)

Además, Mauricio Silva ya se ha acercado al abismo en el momento mismo en que entra al burdel y se topa con los niños, y les saca una foto. Y en ese momento, rompe con la barrera de la realidad, y sabe que se ha condenado. En ese preciso momento, Mauricio Silva sabe que ha pisado el mismo infierno:

Y entonces el niño acaba en un burdel. Los hay de todas clases, dijo el Ojo con un suspiro. A mí, aquella noche, me llevaron al peor de todos. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto. ¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué

mi cámara, dijo, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice. (Bolaño, 2012, p. 21)

En el caso del Ojo Silva vale la pena sopesar ambas interpretaciones. Entra al infierno y sale de él. En principio de cuentas, este personaje, en el cuento del mismo nombre, se enfrenta a un recorrido en espiral, a través del cual trata de alejarse del pivote de lo divino, representado por el terrible dios que exige niños castrados para su ritual. Al no lograr empatar su visión del mundo con este rito, el Ojo Silva huye aterrorizado, tratando de salvar, de lo que él considera el infierno, a unos niños pequeños que han sido ofrendados al dios. Pero su escapatoria no es exactamente, como la de Auxilio Lacotoure, una salida de la antesala de lo infernal. Sin importar la deidad de la que se aleje, Mauricio Silva se aparta de ella. Al volver, encuentra otro escenario, pero éste no parece ser sino otra cara de la misma sacralidad de la que quiso escapar:

Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve. Una tarde, la tarde en que llegó a la ciudad, fue a visitar el burdel en donde castraban a los niños. Sus habitaciones se habían convertido en viviendas en donde se hacinaban familias enteras. Por los pasillos que recordaba solitarios y fúnebres ahora pululaban niños que apenas sabían andar y viejos que ya no podían moverse y se arrastraban. Le pareció una imagen del paraíso. (Bolaño, 2012, p. 24)

Además, al alejarse, Mauricio Silva encuentra su propio y personal infierno, lleno de pesadillas donde unos policías o unos sectarios lo persiguen, con resultados terribles en el segundo caso. El Ojo se ha topado con la divinidad y no puede permanecer incólume frente a ella.

Por otro lado, quizá sí es una escapatoria de un inframundo desesperanzado y aterrador. Pero él no encuentra la paz y el sosiego. Antes, ha dejado una parte de su alma abandonada en esas profundidades. Una vez más, como visitante del terreno sobrenatural, ha tenido que dejar algo a cambio: “¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué mi cámara, dijo, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice” (Bolaño, 2012, p. 20). Se repite el mito

de Quetzalcóatl, pero con la adición del tipo de recorrido que realiza el personaje para poder escapar. Es por eso que a este recorrido se le ha clasificado en esta sección.

### **2.5.3 Escatología en “El policía de las ratas”**

Otra forma del laberinto infernal es la que aparece representada en los recorridos que los muertos hacen en diferentes mitologías antes de internarse en la región final del descanso. Al entender el descenso como un desplazamiento en un plano inferior, y como una serie de movimientos pensados para imponer al alma las pruebas finales antes del descanso eterno, la idea de un tránsito en una zona inferior se empieza a relacionar también con una forma corporal del descenso. En este sentido, la escatología, en la cosmovisión prehispánica, por ejemplo, está muy relacionada con la muerte: “Lo viejo y lo deteriorado, lo sucio, lo excrementicio se conjugaba con la vejez, el pecado (o mejor dicho la falta), la noche y la muerte en una entropía evolutiva que se veía mitológicamente redimida por una regeneración evolutiva de todo cuando fenece” (Johansson, 2000. p. 150-151).

Así, no es de extrañar que esta asociación aparezca también en la obra bolañana, en relatos como “El policía de las ratas”, donde Bolaño presenta un movimiento continuo, incesante caótico, pero que además, es especialmente laberíntico. Mientras que en *Amuleto*, como se vio más arriba, lo que destaca es el descenso a una zona oscura, en este cuento se hacen notar los movimientos de protagonista a través de un laberinto:

Me dediqué a vagar por las alcantarillas, a veces por las principales, por aquellas donde corre el agua, otras veces por las secundarias, donde están los túneles que mi pueblo cava sin cesar, túneles que sirven para acceder a otras fuentes alimenticias o que sirven únicamente para escapar o para comunicar laberinto que, vistos superficialmente, carecen de sentido, pero que sin duda tienen un sentido, forman parte del entramado en el que mi pueblo se mueve y sobrevive. (Bolaño, 2011, p. 55)

El carácter escatológico de esta narración queda evidenciado por la referencia las alcantarillas. Los desplazamientos de Pepe el Tira son pasos dentro de la zona de podredumbre, y al mismo tiempo, de la muerte. Junto a los deshechos de un mundo superior (geográficamente), aparecen con frecuencia los cadáveres de los integrantes del

pueblo de las ratas. En especial, destacan los espacios descritos como “alcantarillas muertas”, donde este mundo inferior en el que transita el personaje toca fondo: “Las alcantarillas muertas son lugares que por una causa o por otra han sido olvidados. Los que cavan túneles, cuando dan con una alcantarilla muerta, ciegan el túnel. El agua residual, allí, diríase que fluye gota a gota, por lo que la podredumbre es casi insoportable” (Bolaño, 2011, p. 60).

Entonces, hay dos referencias a lo mítico en este relato. Por una parte, destaca la significación clara que el término “escatología” cobra en el contexto de las muertes dentro del alcantarillado. Pero por otro lado, está también el recorrido a través del inframundo, pasando pruebas y dificultades, antes de adquirir una sabiduría profunda sobre temas fundamentales de la existencia. Y aquí también hay dos posibles formas de interpretar el relato: una, pensando en Pepe el Tira como un muerto más, que deambula en el inframundo, atisbando en sus secretos, imbuyéndose de ellos. Finalmente, él es un habitante natural de este espacio inferior. Otra forma de pensar en el personaje es como un héroe épico que se interna en las profundidades del inframundo para lograr encontrar una respuesta, una clave, una sabiduría que al final, lo cambia, lo transforma y le permite ver una dimensión del ser con la que no pensaba toparse.

Y una forma más, está en relación con lo pútrido, el excremento, una estética de la fealdad. No hay que olvidar que, finalmente, Pepe el Tira se mueve en las alcantarillas porque es una rata, su camino está en las cloacas, y en medio de este laberinto podrido, el Rey Rata, la idea más desagradable que pudiera haber de un conjunto de ratas entrelazadas por la cola, se alza como el ser más sabio de entre todos los que pueblan aquel inframundo y en esto radica su belleza, irónicamente: “Bolaño busca la hermosura allí donde nada hace pensar que se puede encontrar” (Poblete, 2010, p. 77). La obra, así, presenta una escatología completa en todos sus sentidos.

En el primer sentido, Pepe el Tira es un habitante más de ese mundo profundo que describe como si fuera una ciudad infernal, apocalíptica, oculta. Lo conoce a la perfección y lo describe con la misma poética exactitud con la que Enkidú describe el inframundo a Gilgamesh. Pepe el Tira y su arduo recorrido trae a la memoria las cosmovisiones del más allá de muchas culturas: los siete infiernos de la mitología nahua, el recorrido descrito en el

*Libro de los Muertos*, la complejidad del infierno dantesco o la travesía hecha por los gemelos en el *Popol Vuh*. Pepe el Tira habla todo el tiempo de “nuestro pueblo”, y se interna en él: “A veces, en parte porque era mi trabajo y en parte porque me aburría, dejaba las alcantarillas principales y secundarias y me internaba en las alcantarillas muertas” (Bolaño, 2011, p. 55).

En cuanto al tema del héroe épico que viaja al inframundo, en su papel como detective, Pepe el Tira encarna un héroe contemporáneo. Si bien reside en los bajos fondos, es perspicaz, observador, tenaz y posee una sensibilidad y preocupación especiales acerca de lo que ocurre a su alrededor. A diferencia de otros, él no permanece indiferente a los asesinatos y trata de desentrañarlos. Finalmente, el detective es un héroe épico que encarna en sí la astucia, la sagacidad, la inteligencia, pero sobre todo, el don de poder ir y ver más allá de lo que los demás lo hacen: “yo era distinto, a mí no me disgustaba volver a inspeccionar el lugar del crimen, buscar detalles que me hubieran pasado desapercibidos, reproducir los pasos que seguían las pobres víctimas o husmear y profundizar, con mucho cuidado, eso sí, en la dirección de la que huían” (Bolaño, 2011, p. 56).

Y como héroe épico, Pepe el Tira realiza su viaje al fondo de su mundo inferior, respondiendo a la necesidad de resolver un caso. Se topa con varios obstáculos, como la serpiente, y al internarse en la sección más profunda, la más infernal, se topa con una prueba de fuego: enfrentarse a Héctor y matarlo. Al término de esta pelea, obtendrá como recompensa un conocimiento vedado a los demás.

Finalmente, hay en el relato una especie de búsqueda de la entropía que permita mantener viva a la civilización de Pepe. Por cada muerto hay vida nueva. La sociedad crece y continua, a pesar del mal, o incluso con él o a base de él. Es ese el peligro al que enfrenta Pepe: sin la muerte no hay regeneración, pero la muerte por la muerte misma no puede ser asimilada culturalmente. Por eso la rata Héctor le revela a Pepe una verdad que le dificulta comprender a lo que se enfrenta: el mal. Al mismo tiempo, este es el fondo del mito del minotauro. Un ser que produce la muerte ritual de los seres humanos, pero sin posibilidad de regeneración. A esto es a lo que se enfrenta Teseo, es por esto que debe derrotar al mal que el Minotauro encarna.

Y es por esto que el héroe Pepe el Tira debe derrotar a Héctor, aunque en realidad, esto no sirva más que en forma simbólica, pues lo que Héctor declara se refiere al principio del fin de una “civilización”: si la muerte no es entendida de esta manera ritual, un pueblo no podrá sostenerse a sí por mucho tiempo:

No entiendes nada, dijo. ¿Crees que deteniéndome a mí se acabarán los crímenes? ¿Crees que tus jefes harán justicia conmigo? Probablemente me despedazarán en secreto y arrojarán mis restos allí donde pasen los depredadores [...] Yo soy una rata libre, me contestó con insolencia. Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo. (Bolaño, 2011, p. 81)

Además, Héctor representa una especie de doble, *Doppelgänger*, de Pepe. El final del recorrido de Pepe el Tira por las alcantarillas terminaría entonces en la revelación de su “yo en el espejo” o una sombra de sí mismo, sea como un *alter ego* malo, sea como otro yo al que se le revela su condición mortal. En la mitología nahua, existe un relato llamado “La huida de Quetzalcóatl”, referido al rey-dios de Tula, ya enfermo y viejo, a quien Tezcatlipoca le muestra en un espejo su reflejo. La imagen que Quetzalcóatl ve es la de un hombre muerto. Tezcatlipoca le dice: Ximiximati, “conócete a ti mismo”, es decir, a través de su reflejo, Quetzalcóatl es impelido a ver y comprender su condición mortal (Johansson, 2012). Luego de su experiencia con Héctor, Pepe se queda inquieto y reflexiona, a pesar de lo que la voz de la conciencia social, representada por la reina de las ratas le dice. Pepe se da cuenta de que lo que Héctor le ha dicho es verdad:

Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (Bolaño, 2011, p. 84-85)

Pepe fue invitado a conocerse a sí mismo, a mirar dentro de sí y a darse cuenta de que, en efecto, el principio del fin de la civilización de las ratas se acerca, porque son incapaces de comprender y ejecutar rituales para la muerte, pero sí son capaces de matarse entre sí, sin más: “Aquella noche soñé que un virus desconocido había infectado a nuestro

pueblo. Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esta frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que sólo era cuestión de tiempo” (Bolaño, 2011, p. 84).

Después de esta revelación, Pepe ya no puede ser el mismo. Se ha internado en el laberinto, y a través de estos desplazamientos ha tenido la revelación del mal, del fin de su pueblo, y sobre todo, de sí mismo. Se ha topado con un alter ego que le revela la existencia del mal y después de eso, debe seguir adelante, aunque con una visión diferente de las cosas.

#### **2.5.4 El laberinto y la espiral juntos en *La pista de hielo***

La estructura laberíntica en la obra de Bolaño no se limita únicamente a la interpretación temática a través de la presencia del motivo literario en la narrativa del autor. En realidad, la tendencia al vórtice y la espiral es recurrente en su obra. Ya sea por el movimiento de los personajes dentro de la narración, o por la estructura de la narración misma, hay una especie de inclinación hacia un vórtice, como la tripulación de Odiseo siendo tragada por Caribdis. Además, la forma de narrar de los personajes es también caótica, revuelta, en sus palabras se mezclan recuerdos, datos, opiniones, confesiones y otros elementos que la vuelven confusa, ardua de seguir, repleta de elementos que parecen no llevar a ningún lado, más que al exceso, al hartazgo y a la saturación.

De la misma forma funciona *La pista de hielo*. En esta novela polifónica, los personajes se mueven dentro del camping y la misteriosa ciudad llamada Z, en torno a una serie de hechos que finalmente conducen a un asesinato. *La pista de hielo* es uno de los trabajos de Bolaño donde se utiliza el estilo de la novela negra; sin embargo, su articulación desmonta varios de los elementos que suelen configurar la misma como género literario. La novela se ensambla en torno al asesinato de la cantante Carmen, la cual aparece muy brevemente al principio de la novela. Lo curioso es que el lector no tiene forma de sospechar que el asesinato de la misma es lo que articula la narración de los tres personajes que funcionan como voces.

En cuanto a los lugares donde los personajes se mueven, el vórtice de sus desplazamientos, que es el camping, precisamente, aparece saturado, como el fondo de una

alcantarilla, de un vertedero. Los personajes giran en torno suyo todo el tiempo. La espiral remite a la idea de un remolino de desperdicios, a punto de ser tragado por una alcantarilla. La escatología de los movimientos y desplazamientos míticos hacia el inframundo se hace muy presente. El camping luce, en las descripciones y datos que los personajes-narradores dan sobre él, como una auténtica cloaca, llena de excrementos y deshechos:

La mierda, maleable, casi un lenguaje que intentaban vanamente desenmarañar, se hallaba presente en todas sus sobremesas nocturnas. Por ellas supe que la gente se cagaba en las duchas, en el suelo, a ambos lados de la taza del retrete y en el bordillo de ésta, operación de equilibrio preciso, no exenta de cierto virtuosismo sencillo y profundo. Con mierda escribían en las puertas y con mierda ensuciaban los lavamanos. Mierda primero cagada y luego acarreada hacia lugares simbólicos y vistosos: el espejo, la bomba de incendio, los grifos; mierda amasada y luego pegoteada formando figuras de animales (jirafas, elefantes, el ratón Mickey), lemas futbolísticos, órganos del cuerpo (ojos, corazones, penes). (Bolaño, 2013d, p. 20)

Incluso, hasta los humanos lucen de menor condición, pues en este lugar, la dignidad única que se puede alcanzar es la permitirle a todos vivir y matarse a su antojo:

La mezcla, en ocasiones, resultaba explosiva y lo hubiera sido si desde la primera noche no hubiera puesto en práctica el consejo de oro que me dio el Carajillo y que consistía en dejar que la gente se matara. La crudeza del aserto, que al principio me produjo hilaridad y luego asombro, no entrañaba una falta de respeto por los clientes del Stella Maris, al contrario, implicaba un alto grado de estima por el libre albedrío de éstos. (Bolaño, 2013d, p. 11)

De hecho, Carmen, el centro de todo el enredo pseudo-policíaco que es el centro de esta novela, ni siquiera es un huésped formal del camping y en torno a ella se acumulan la basura y los desperdicios. Ella es la más marginal de todos, es el humano más por debajo de todos:

La cantante de ópera jamás estuvo alojada legalmente en el camping, ni su nombre inscrito en el registro de recepción, ni en su vida pagó una peseta por dormir allí o

en cualquier otro lugar. Esto no lo sabían las mujeres de la limpieza, ni los recepcionistas; sólo el Carajillo y yo. Su nombre era Carmen y desde el comienzo de la primavera hasta mediado el otoño pasaba sus días en Z, durmiendo en donde buenamente pudiera y la dejaran, bajo los pilotes de los puestos de helado de la playa o en las casetas de basura de algunos edificios [...] No resultaba difícil reconocer desde lejos la parcela de las dos mujeres; la basura, o mejor dicho una serie inclasificable de objetos usados e inútiles, no del todo desechados, se amontonaban formando conos de 30 centímetros de altura a lo largo del perímetro de la tienda, como almenas de una fortaleza miserable. Francamente era milagroso que no llovieran a diario las quejas. (Bolaño, 2013d, p. 49)

Por otra parte, está el vórtice generado con la forma de narrarse la obra, es decir, con el efecto creado por las tres voces alternadas. Así, esta narración que se alterna entre los tres personajes -Remo Moran, Mario Santiago y Gaspar Heredia- genera un efecto circular que poco a poco se va volviendo más concéntrico, a la manera de una espiral, que gira y gira hasta dar con un punto nodal que es develar el asesinato de Carmen y de ahí, la disolución, como en una cloaca, de las vidas de los personajes que se articularon únicamente para dar cuenta del crimen: “Todo se disuelve en el hielo de la pista. Y este es quizá el rasgo más revelador de nuestra novela junto con una serie de datos: el lapso de la historia abarca el verano español, de mayo a septiembre, el oficio de escritor del chileno Remo Morán, y la sensación de vacío que campea en todos los personajes” (Pino, 2006).

Este movimiento en espiral que genera la narración se vuelve vertiginoso, a la manera de otras narraciones de Roberto Bolaño, como en *Amuleto* o *El Ojo Silva*. El motivo del mito del viaje se manifiesta a partir, no tanto desde la misma narración, sino desde el efecto giratorio que se le imprime a la focalización de lo que los personajes cuentan. En este sentido, el movimiento en espiral permite apreciar la paulatina dispersión del espacio en boca de los personajes. Éste gira en torno al lector, como si se estuviera asistiendo a una conversación alternada entre tres individuos que no esperan llegar a un consenso en realidad, lo que obliga a voltear sin rumbo fijo de un lado a otro, generando una sensación de vértigo en torno a un vacío que se manifiesta a partir de la resolución del asesinato.

Se refuerza la condición de la cloaca y el movimiento giratorio escatológico en la medida en que se habla de lo marginal en la novela. La cantante asesinada es una mendiga y el camping donde ocurre una parte de la trama es también un espacio al margen, condicionado a la fragilidad del mismo terreno donde se ha asentado: “El Stella Maris es de una vieja familia de Z, gente de pro, que inicialmente intentó explotar el camping pero ante los pésimos resultados optó por alquilarlo; en realidad ellos desearían vender el terreno pero nadie se atreve a comprarlo pues sobre él no se puede edificar” (Bolaño, 2013d, p. 18). Además, las voces que giran en torno a estos espacios lo hacen en la medida en que se van alternando como escenarios de un crimen que al final, parece no importar, pues el asesino, aunque es develado, nunca es realmente descubierto. Nada importa entonces.

Y por otro lado, está el efecto laberinto, dado claramente al hablar de otro de los sitios clave de la novela, el Palacio Benvingut. El mismo edificio es una especie de ostento que muestra confusión y caos en su distribución y apreciación por parte de quienes se acercan a él. El Palacio Benvingut es una especie de laberinto de Bomarzo, donde la distribución del palacio es caótica:

El Palacio está diseñado, en parte, por un famoso arquitecto de aquellos años, López i Porta, un epígono de Gaudí, y por el propio Benvingut, lo que constituye una explicación válida para el carácter laberíntico, caótico, vacilante, de todas y cada una de las plantas. ¿De hecho, cuántas plantas tiene el Palacio Benvingut? Poca gente lo sabe de cierto. Visto desde el mar semeja tener dos y produce, además, la impresión de hundimiento, como si se asentara sobre arenas movedizas y no sobre piedra viva. Desde la entrada principal o desde el camino que atraviesa el jardín solariego el visitante podría jurar que son tres plantas. En realidad tiene cuatro. El engaño radica en la disposición de las ventanas y el desnivel del terreno. Desde el mar se observa la tercera y cuarta planta. Desde la entrada, la primera, la segunda y la cuarta. (Bolaño, 2013d, p. 42)

O las cajas alrededor de la pista de hielo, que Gaspar Heredia describe como: “un laberinto en miniatura” (Bolaño, 2013d, p. 74). Este laberinto, como en toda interpretación mítica, es metáfora de confusión y desorientación, de una búsqueda, en este caso, por encontrar un centro fijo, no un vórtice en movimiento. El palacio y Nuria bailando dentro

de él son de las pocas cosas que se narran con seguridad y precisión en la novela. A pesar de que el palacio es un ostento monstruoso y confuso, muestra algo de redención, una esperanza, como un oasis y un paraíso menor dentro de una obra donde la constante es la caída:

Entonces pensé que el Palacio Benvingut era como una isla, y llevé a Nuria. La llevé a mi isla. Una buena parte de la fachada y de las dos torres que salen de los anexos están recubiertas de losetas azules. Azul marino en la parte inferior y azul celeste en la superior y en ambas torres. Cuando el sol les da de lleno el paseante puede vislumbrar un brillo azul, una escalinata azul que se levanta hacia las colinas. (Bolaño, 2013d, p. 75)

La sensación del descenso está reforzada por el sentir de Enric Rosquelles cuando afirma que, al pasar el tiempo y conocer la relación de Nuria con Remo Moran, tiene un sueño donde ve la oscuridad y el hielo se derrite bajo sus pies. Y eso le recuerda una leyenda de la lucha entre el bien y el mal, donde el primero gana, pero: “No obstante, la leyenda advierte que la lucha no tardará en reiniciarse puesto que el infierno es inagotable. Mi sensación, cuando el hielo empezaba a derretirse, era precisamente esa: que el Palacio Benvingut y yo mismo nos hundíamos a plomo en el infierno...” (Bolaño, 2013d, p. 99).

### **2.5.5 El vórtice infernal: Santa Teresa**

No solamente porque se le cite en varias obras, sino porque al tener el panorama completo de ellas, se observa que los personajes en diferentes momentos y relatos tienden a acercarse irremediabilmente a ella, como Odiseo a punto de ser tragado por Caribdis. Santa Teresa funciona como pivote del descenso. Además, “los monstruos primigenios suelen ser de carácter ctónico; es de sobra conocido también la idea de que el monstruo aparece, nace, protege, o incluso representa a la Madre Tierra en su avatar maligno. Héroes y dioses son igualmente engullidos” (Santiesteban, 2003, p. 201)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Noción que aparece en la figura de la Coatlicue, la cual es madre creadora y quien recibe al hombre en la muerte. En otra advocación es Tlatecuhtli, la diosa engullidora, de donde todo viene y hacia donde todo se dirige.

Ya se había mencionado que hay una tendencia escatológica en algunos de los relatos de Bolaño, pero esta cuestión se subraya en *2666* cuando se observa que, si bien la parte de los asesinatos no representa por sí misma un viaje, si se establece un continuo devenir en torno a Santa Teresa dado por los desplazamientos de los personajes. Como un vórtice que se traga a los que pasan por su remolino, Santa Teresa no se traga solamente a los personajes en *2666*, también en *Los detectives salvajes*, y en cuentos como “El Gusano” o “Prefiguración de Lalo Cura”. Personajes como Sergio González, los críticos, Amalfitano, Belano y Lima son empujados, por diversas circunstancias, al abismo que significa esta ciudad, y orbitan en torno a ella antes de ser tragados algunos de ellos, irremediablemente.

Si Santa Teresa representa el oscuro agujero al que los personajes se ven impelidos, el miedo y la angustia forman también una espiral de la que es muy difícil salir: “si les tiene miedo a sus miedos su vida se puede convertir en una observación constante del miedo, y si éstos se activan, lo que produce es un sistema que se alimenta a sí mismo, un rizo del que le resultaría difícil escapar, dijo la directora” (Bolaño, 2013c, p. 479). Esta oración resume de alguna manera la estructura de la obra bolañana: orbitar en torno al miedo sin posibilidad de alejarse de él.

Ya se ha hablado de la profunda significación del laberinto como una de las variantes del mito del viaje, y lo que significa el desplazamiento del personaje en su interior. Pero se debe insistir todavía más en una cuestión relacionada con su carácter y significado: el laberinto es un juego al mismo tiempo, no lo es. El laberinto es peligroso. El laberinto, y concretamente el tipo en espiral, resulta incluso maligno:

En el Barroco y en el Rococó, los laberintos se construyeron en base a un claro esquema y se reprodujeron en complicados jardines de caminos formados por setos, cuyo fin exclusivo era la distracción de los visitantes de los parques; este es un tiempo cortesano y estos laberintos corresponden a una parodia de la vida que podrían señalarse como pertenecientes a un laberinto lúdico, pero en general el laberinto aunque puede conllevar un efecto lúdico no tiene connotaciones positivas, sino más bien negativas, y el juego resulta peligroso. (Sarrocchi Carreño, 1998, en línea)

En este sentido, la obra de Bolaño muestra la peligrosidad de internarse en el mundo a expensas del caos, sin orden, enfrentándose al mal sin protección alguna, porque en realidad, no hay forma de protegerse de él. Esa es una de las profundidades del mensaje contenido en la obra de Bolaño: la forma en que el devenir por el camino laberíntico nos lleva al mal. Y el mundo es, sin más, un laberinto. Los críticos, Amalfitano, su hija Rosa, Negrete, Lalo Cura, las mujeres muertas y el mismo Archiboldi, tragados por este abismo, internándose en él cada vez más. Es una de las connotaciones más fuertes de la obra bolañana: el abismo infernal que se traga a sus víctimas.

Santa Teresa es, no solo un laberinto, sino una especie de cloaca. De alguna forma, la narrativa de Bolaño atrae a los personajes (y a los lectores) irremediabilmente hacia ella. No solo en *2666*, sino en otras obras. Santa Teresa es el moridero literario, la letrina urbana, el remolino del desagüe: “es el agujero negro que crea un efecto centrípeto al que son atraídos las historias y los seres de toda la obra: los críticos de literatura que buscan a Archiboldi; Amalfitano, el profesor chileno que trabaja en la Universidad de Santa Teresa; Oscar Fate, el reportero norteamericano; y, finalmente Archiboldi mismo” (Villavicencio, p. 103).

Este espacio se manifiesta de tal manera que es el reducto final a donde conduce la manifestación del mal en la obra. Viajar a Santa Teresa es viajar al infierno. Es descender hasta el fondo del abismo. La caída en espiral es paulatina, y sin embargo, una vez dentro, la salida implica que no habrá vuelta atrás en el devenir: salir de la caverna más oscura significa que no se hará bajo el mismo sello inocente con el cual se ingresó: “Un espacio inmundado, que traga, consume, expulsa, y se ahoga en un proceso de mutación y de dilatación constante. Su fisonomía atemporal e inestable no cesa de metamorfosearse en un acto quimérico, vestido a la vez de una prótesis de alta tecnología, de virus de óxido, de plástico, de inmundicias, y de roedores en terrenos devastados por el cartón, el barro y las láminas de zinc” (Villavicencio, p. 105).

#### **2.5.5.1 La parte de los crímenes**

Así, de todos los descensos que la obra de Roberto Bolaño plantea, el que más destaca y aterroriza al mismo tiempo, es el dado por *2666*. En especial, por “La parte de los

crímenes”, donde se puede leer, una tras otra, la crónica detallada del hallazgo de cadáveres de mujeres, la mayoría muy jóvenes, con signos de haber sido violadas brutalmente, estranguladas o apuñaladas. En este sentido, es posible percibir a Santa Teresa, tal como lo señala Patricia Rivera de la Cuadra, como una “ciudad moridero”, el último resquicio, la última frontera, el margen de todo: “la última frontera de muchos mundos, como si en ese punto ciego terminasen la sociedad industrial, la religión de los cristianos, la Ilustración y su aura, y un largo y abusivo etcétera que apenas ilustra la fuerza escatológica de Bolaño” (Domínguez Michael, 2005, p. 61). Santa Teresa, en el norte de México, se presenta como una ciudad donde parece que nunca nada ocurre, y al mismo tiempo, ocurre todo: una especie de Comala, donde los vivos no lo serán por mucho tiempo, y donde la muerte parece ser el estado normal de las cosas. Situada en la frontera del país, esta ciudad es el punto representativo del caos latinoamericano: “México acaba por ser, para Bolaño, la Patagonia mexicana y con Ciudad Juárez al fondo, el Far West del siglo XXI” (Domínguez Michael, 2007, en línea).

Pero Santa Teresa también es algo más: es una especie de vórtice, un hoyo negro que está ahí, en el centro de la literatura bolañana, para tragarse a los personajes, a los destinos de cada uno de ellos, para ser el conducto que lleve a la muerte. Es como una especie de Caribdis que arrastra a los personajes. Ellos orbitan en torno a esta ciudad y tarde o temprano, terminan arrastrados hacia ella. Santa Teresa y Villaviciosa están ahí, en la literatura de Bolaño, presentes desde los primeros momentos, como en *El Gusano*, y se vuelven cada vez más una realidad aberrante. Desde los detectives salvajes que son Belano y Lima, hasta los críticos, los policías y sobre todo, las mujeres, todos terminan arrastrados hacia este espacio mortífero, apocalíptico e infernal.

En este sentido, no es posible tampoco olvidar la referencia cultural hacia uno de los viajes más emblemáticos de la literatura, que es el descenso de Dante al infierno, cuyos antecedentes, como ya se ha visto, provienen de la literatura oriental, lo que remite este descenso a sitios del mundo tan lejanos y remotos en el espacio como en el tiempo, prácticamente una especie de arquetipo, y frecuente motivo literario, muy presente en variedad de literaturas. El descenso de Juan Preciado en *Pedro Páramo*, el de gran cantidad de deidades en la mitología, en relatos de horror y por supuesto, en otras obras de Bolaño,

como ya se ha visto, son ejemplos de la importancia que este viaje posee en la obra literaria a lo largo del tiempo.

Destaca la escatología en torno a la ciudad, con sus espacios llanos y resecos, sus planicies muertas, terrenos baldíos, industrias y maquiladoras que parecieran ser fábricas de mujeres para matar: “se trata de una ciudad que se dibuja semi derruida, aislada, desértica, repleta de galpones industriales, pequeñas villas habitacionales y basurales” (Rivera de la Cuadra, 2008, p. 179). Esta ciudad pareciera un vórtice, un desagüe, una alcantarilla, que se traga a todos: a los críticos, a los policías como Harry Magaña, a las mujeres que buscan una mejor suerte y forma de vivir. Lo han dicho otros críticos: en Santa Teresa se esconde algo aterrador: “Bolaño cree que en la caverna del feminicidio mexicano se esconde el pavoroso secreto del mundo” (Domínguez Michael, 2005, p. 61).

Esta visión escatológica de la obra, como un agujero infernal o como el descenso mismo hacia las fauces de Lucifer, al mejor estilo dantesco, permite apreciar y a la vez es reforzada por distintos elementos que pueden ser observados a lo largo de la obra. En primer lugar, se refuerza a menudo el carácter apocalíptico de los espacios ofrecidos. Incluso, el recorrido que los personajes realizan, ya sea en los espacios reales de Santa Teresa o en los oníricos, hace pensar en que están haciendo un recorrido por los diferentes círculos del infierno. Por ejemplo, destaca mucho El Chile, ese basural donde son encontrados algunos de los cadáveres, y que parece un sitio de castigo que hubiera podido encontrar muy buena acogida entre los suplicios del infierno dantesco:

Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer o coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos. (Bolaño, 2013, pp. 466-467)

Dentro del vórtice, la inmundicia, el basural, lo más escatológico, que El Chile, destaca como uno de los círculos más penosos del infierno que es Santa Teresa. En el imaginario de la demonología, los demonios son seres muy relacionados con las

inmundicias, el excremento y lo escatológico. En la *Divina Comedia*, los aduladores están sumergidos en excrementos, dentro del círculo de los fraudulentos. Quizá Bolaño introdujo aquí una crítica a la falsedad del sistema, velada por una ciudad donde todos saben lo que pasa y nadie dice ni hace nada para evitarlo.

En una especie de alusión e ironía, Bolaño hace mención de un sitio conocido como la colonia y el cerro Estrella, un lugar manchado por la muerte: “Pedro Negrete, se desplazó personalmente al cerro Estrella, sin que ningún policía lo acompañara [...] y recorrió el lugar en donde encontraron a la muerta. Después dejó la falda y empezó a subir hasta lo más alto del cerro. Entre las piedras volcánicas había bolsas de mercado llenas de basura. [...] En lo alto unos niños salieron corriendo y se perdieron cerro abajo, rumbo a la colonia Estrella” (Bolaño, 2013, p. 452).

Cabe recordar que el Cerro de la Estrella es el lugar donde año con año se lleva a cabo la representación del Viacrucis de Iztapalapa, y es un sitio que, si bien en los tiempos prehispánicos era un lugar de adoración, ahora ha sido absorbido por la mancha urbana y hasta hay un basurero y un panteón cerca de este lugar. Curiosa mención la que hace Bolaño, en alusión probablemente a un sitio del imaginario y al mismo tiempo, la realidad de la población en una de las zonas más densas del país, poblacionalmente hablando. El infierno debe entonces parecerse, según la “imaginería bolañana”, a una ciudad densa, repleta de habitantes, todos indiferentes, y todos vueltos una masa, donde la muerte y la inmundicia conviven con los intentos de la gente por seguir sobreviviendo. Aquí es donde encuentra un cadáver más. Podía haber sido la mismísima zona de Ecatepec, en el Estado de México, o Juárez, como trasunto que es de esta ciudad Santa Teresa.

De esta forma, en el imaginario del infierno, éste puede ir desde el abismo dantesco, hasta la ciudad en llamas. Incluso el cine hollywoodense ha recreado estas dos variantes en películas como *Silent Hill* (y el mundo de los videojuegos), y *Constantine* (del mundo del cómic). Santa Teresa es también un escenario de este tipo. Con abismos como El Chile y con ciudades en llamas, como en la revelación del detective. Sus calles huelen a fosa séptica, lo que incrementa la sensación de caminar en un ambiente escatológico y profanado: “Eché a caminar por las calles aunque el aire, en ocasiones, parecía salir

directamente de una poza séptica. El alumbrado apenas cubría algunas calles” (Bolaño, 2013, p. 458).

Al igual que en *Los detectives salvajes*, los personajes que se internan en Santa Teresa y sus alrededores se topan con escenarios desérticos, marginales, pero sobre todo, infernales y apocalípticos: “Empezaba a oscurecer. Por el lado oeste vio los techos de cartón o de zinc de algunas casas. Las calles que caracoleaban en medio de un trazado anárquico. Por el este vio la carretera que llevaba a la sierra y el desierto, las luces de los camiones, las primeras estrellas, estrellas de verdad, que venían con la noche desde el otro lado de las montañas. Por el norte no vio nada, sólo una gran planicie monótona, como si la vida se acabara más allá de Santa Teresa, pese a sus deseos y convicciones” (Bolaño, 2013, p. 452). Esta escena, solitaria y triste, deja una impresión de vacío y angustia que se puede asociar, tanto con lo infernal, como con muchos escenarios de la vida urbanizada en México. Bolaño va combinando una alusión al imaginario infernal, con la referencia a la vida comunal y masificada en muchas partes del país. Esta crítica a lo urbano tenía que venir de un autor que piensa en los márgenes, que sale del canon, que renuncia a la centralidad.

De esta forma, los personajes cada vez se internan más en sitios que hacen referencia a la muerte: “La siguiente muerte apareció en agosto de 1994, en el callejón de Las Ánimas, casi al final, en donde hay cuatro casas abandonadas, cinco si contamos la casa de la víctima. Ésta no era una desconocida, pero, cosa curiosa, nadie supo decir cómo se llamaba” (Bolaño, 2013, p. 521). Las muertas son cada vez más anónimas, menos reconocibles. Un muerto más, dentro de la ya de por sí abarrotada zona de cadáveres, igual que en el infierno, donde ya nadie tiene nombre.

La muerte de las chicas, incluso, puede ser vista sacrificialmente, como en una misa negra, o un ritual antiguo, tal como la muerte de María de la Luz Romero, quien trabajaba en una zona que, según se lee, es: “como una pirámide de color melón, con su altar de los sacrificios oculto detrás de las chimeneas y dos enormes puertas de hangar por donde entraban los obreros y los camiones” (Bolaño, 2013, p. 564). En este sitio sacrificial el mito del vórtice y lo escatológico toma sentido. Los personajes cada vez son arrastrados más al fondo, hasta que solo la muerte los detiene, estáticos ya para siempre.

Esta escatología recuerda, no solo el vórtice infernal, sino también los mitos cosmogónicos donde el caos perenne tiene que enfrentarse con los dioses que intentan poner orden en la creación. Solo que aquí, todos los policías e investigadores como Negrete, Lalo Cura, Conan, etc., están solos y a merced de este caos que no pueden vencer. Es una cosmogonía a la inversa: es el apocalipsis y la destrucción del orden. Es el abismo que se traga todo:

Los mitos del fin del mundo que implican la recreación del Universo, la formación de uno nuevo, expresan la misma idea arcaica y extraordinariamente extendida de la degradación progresiva del Cosmos que necesita su destrucción y recreación periódicas. El mito de una catástrofe final que será, al mismo tiempo, el signo anunciador de la inminente recreación del Mundo, es el origen de los movimientos proféticos y milenaristas. Para el mito escatológico, el transcurso del tiempo implica el alejamiento progresivo del origen y, en consecuencia, la pérdida de la perfección original. La decadencia es causada por el transcurso del tiempo que debilita la gran energía creadora. De tal modo, para que algo verdaderamente nuevo pueda comenzar, es preciso que los restos y las ruinas del viejo ciclo sean completamente destruidos: el fin del “viejo mundo” debe ser radical. (Amador, 197)

En la obra de Bolaño solo hay apocalipsis y no hay un nuevo comienzo. Quizá sea la forma de decir que Latinoamérica está al final de un ciclo, que debe reformularse y recrearse a sí misma, porque el tope de la corrupción la invade y es el momento de la aniquilación. Es una idea cíclica de la formación de los Estados y las naciones. En Bolaño, esta idea cíclica aparece también en *Amuleto*, en *Los detectives salvajes* y en *Estrella distante*. En esta última, Ruiz Tagle tiene que “morir” para que pueda renacer su alter ego, Wieder, el monstruo. En *Amuleto*, la protagonista va al pasado, a conocer a Remedios Varo y revive, una y otra vez, contra la linealidad del tiempo, lo ocurrido cuando estaba en los baños de la Universidad, en el 68. En *Los detectives salvajes*, la parte de las entrevistas es un recuento cíclico, una y otra vez repetido, de los que conocieron a Belano y a Lima. Esta idea cíclica del tiempo es la revelación de que existe un pensamiento mítico oculto en la obra bolañana y más de que el devenir del tiempo y del hombre están sujetos a este ciclo

interminable. Igual que Latinoamérica, presa de sus independencias, guerras y revoluciones, cada cierto tiempo. Es el principio de la renovación.

Así también las descripciones de las violaciones se recrudecen a cada página. Primero, encuentran a las chicas muertas a golpes y cuchilladas. Luego, se empieza a describir la violación por “tres conductos” y hasta más. Y se describe la sangre, los desgarros, los pezones arrancados a mordidas y muchas otras cosas más. El vórtice infernal también va mostrando sus furias a cada paso.

Incluso, las revelaciones oníricas que tienen los personajes hacen pensar en que pasan al lado de la muerte, al mismo infierno, cada vez que vislumbran Santa Teresa: “miró a Reinaldo, que se movía inquieto en la silla, y se puso a hablar de su última visión. Dijo que había visto mujeres muertas y niñas muertas. Un desierto. Un oasis. [...] Una ciudad. Dijo que en la ciudad mataban niñas” (Bolaño, 2013, p. 545).

Estas revelaciones oníricas que tienen algunos personajes parecen remitir a contextos infernales, a elementos que habitan, tal como en el sueño de Dante, solamente en la mente de las personas, pero haciendo referencia profética e iluminadora a condiciones de la realidad y de lo sobrenatural que se ligan a partir del horror que manifiestan. Es el caso del sueño que Epifanio tuvo después de atropellar a un coyote hembra en la carretera. En su sueño, el coyote gime, pero él no es capaz de hacer nada, como rematarle. Se ve a sí mismo conduciendo y luego, tiene que abrir el maletero del coche para encontrar en él un cuerpo atado, todavía vivo. Vuelve a subir a su coche y se dirige a las montañas, la cuales “parecían estar quemándose o deshaciéndose, pero él siguió avanzando hacia ellas” (Bolaño, 2013, p. 485).

Este elemento onírico recuerda en gran medida a la ciudad de Dite en la obra de Dante. En esta sección, que es el paso entre el octavo y noveno círculos, se topará el poeta con los peores pecados y su castigo: asesinos, traidores, falsarios, y otros por el estilo. Al desembarcar frente a las puertas de la ciudad, Dante ve las murallas de la misma, ardiendo en llamas:

Exclamó el buen maestro: «Ahora, hijo, / se acerca la ciudad llamada Dite, / de graves habitantes y mesnadas.» / Y yo dije: «Maestro, sus mezquitas / en el valle distingo claramente, / rojas cual si salido de una / hubieran.» Y él me dijo: «El fuego eterno / que dentro arde, rojas nos las muestra, / como estás viendo en este bajo infierno.» (Dante, 1992, p. 45).

Y sobrevolando la ciudad de Dite, Dante ve a las Furias o Erinias, todas llenas de sangre: “[...] mi vista se había fijado / en la alta torre de cima ardorosa, / donde al punto de pronto aparecieron / tres sanguinosas furias infernales / que cuerpo y porte de mujer tenían” (Dante, 1992, p. 45). Esto resulta muy significativo, al hacer la alusión de este episodio en dirección a interpretar el sueño de Epifanio: la referencia a una ciudad donde las figuras femeninas están llenas de sangre. Y en el sueño, Epifanio sabe que ha atropellado a una hembra y que él no está haciendo nada para disminuir ese padecer. Y se aproxima al lado más oscuro del infierno, con un cadáver simbólico a sus espaldas. Más adelante en la obra, las referencias a que la policía no está haciendo nada y solamente se limita a mirar las muertes será la confirmación de que, en efecto, el sueño que Epifanio ha tenido es más bien una revelación.

En el orden de esta escatología, los personajes parecen ser absorbidos, cada vez más por el vórtice, por la cloaca que es Santa Teresa. Llegan a este lugar y luego, no pueden salir de él. Como las chicas norteamericanas, el caso de Lucy Anne Sanders, violada y brutalmente asesinada. O las niñas que encuentran asesinadas, sección donde además, se hace referencia a ostentos que sirven para mostrar el carácter infernal de este sitio: “un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruo que vivía en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba a diario comiendo alacranes y que nunca dormía” (Bolaño, 2013, p. 628).

Esta ostentación de lo monstruoso no es gratuita. Los portentos nacen, muchas veces, de relaciones sexuales prohibidas, malignas: “la cópula desordenada de los hombres engendra ostentos [...] muchos monstruos pueden tener simbolismos sexuales [...] la lujuria en exceso es productora de ostentos” (Santiesteban, 2003, p. 232-233). Y en Santa

Teresa hay mucho de todo esto. Las continuas violaciones y asesinatos de las chicas, son crímenes que obedecen al exceso de sexualización y objetivación de las personas. Todas y cada una de las pesadillas que recorren el lugar son producto de esta lujuria desmedida, que, como se verá más adelante, está en directa relación con el consumismo desmedido que se manifiesta en las películas snuff, hechas precisamente para satisfacer los instintos más retorcidos de unos cuantos.

En este infierno, con su propia demonología, nadie se puede librar de los peores castigos. Pareciera un episodio dantesco donde se describieran los castigos a los condenados. Este también podría ser el episodio de la cárcel, donde Chimal y sus compañeros son torturados: “Un tipo llamado Ayala se acercó a los Caciques desnudos y les realizó un corte en el escroto. [...] Ayala pareció ordeñarlos hasta que los huevos cayeron envueltos en grasa, sangre y algo cristalino que no supo (ni le importó saber) qué era. [...] Junto a Ayala estaba ahora Farfán y ambos ejercían como maestros de ceremonias” (Bolaño, 2013, p. 465).

En este universo tan grotesco y lleno de ostentos, el monstruo se configura como la imagen constante: “De la mano de los protagonistas, el lector recorre este mundo hediondo compuesto por seres que, como las malas hierbas, se expanden y multiplican hacia el oeste, hacia la decrepitud de los antiguos edificios del centro de la urbe, donde la prostitución y las borracheras de los fines de semana contrastan con una ciudad del este, la de los negocios y el mercado; la del aparente ‘buen vivir’” (Villavicencio, p.p. 104-105). Así, el profanador cada vez se vuelve más escatológico: “Dos días después el desconocido entró en la iglesia de Santa Catalina, en la colonia Lomas del toro, a una hora en que el recinto estaba cerrado, y se orinó y defecó en el altar, además de decapitar casi todas las imágenes que encontró a su paso” (Bolaño, 2013, p. 460).

Como si la referencia a un lugar repleto de inmundicia no fuera suficiente, está el caso del Penitente. Este personaje, que va de templo en templo, rompiendo imágenes, orinando, defecando, y en ocasiones matando, es una especie de monstruo-demonio en el desfile de almas absorbidas por la cloaca de Santa Teresa. Su aparición en este vertedero no puede ser casual, ni lo es, en la medida en que su aparición luce obscena e incluso se le hace un reportaje a cargo de Sergio González, periodista de *La Razón*, diario situado en el

DF. Incluso, la Voz de Sonora lo califica como Penitente Endemoniado, pues, a decir de la directora del manicomio, padece de sacrofobia. Sin embargo, este no es más que una quimera más en el camino para hallar el verdadero mal, así lo advierte incluso el cura de la iglesia de Santa Catalina: “el profanador de iglesias y ahora asesino no era, a su juicio, la peor lacra de Santa Teresa” (Bolaño, 2013, p. 471).

El profanador es descrito por unas beatas: “no era un mexicano como cualquiera, sino que parecía el demonio. ¿Y qué hacía el demonio en la primera misa?, preguntó el judicial. Estaba allí para matarnos a todas, dijeron las beatas” (Bolaño, 2013, p. 454). Es como uno de los demonios del infierno, que vigila y no permite a los pecadores salir y sí recordar sus pecados continuamente, azotándolos en las imágenes sagradas, violentando de esta manera el sentido de sacralidad, que es lo último que podrían conservar los habitantes de Santa Teresa. Pero ni siquiera a eso tienen derecho, ni siquiera ese refugio les queda.

Toda esta narrativa aterradora, profana, desacralizadora, no es otra cosa que una manifestación del horror en letras grandes en que vive la sociedad de consumo: una permanente rueda de hámster en donde las pesadillas conviven con los sueños y con la realidad. Para Bolaño, los orígenes de lo inhumano en Latinoamérica están en la gran libertad de acción de las personas, pero se trata de aquella libertad que otorga un poder absoluto o casi absoluto: en la transición o el paso del siglo XX al XXI, quienes tuvieron el tiempo necesario para crear su horror propio fueron el narcotráfico y el capitalismo salvaje cuya imagen de libertad es el desierto de Sonora. Siguiendo a Steiner (1992), el síntoma del mal en la civilización es el «gran ennui», al cerebro del mal. En Latinoamérica se trata de un ennui más mediatizado, un ennui del consumo material, no intelectual o cultural, y cuya única salida para tolerar la creciente y tranquila, tediosa libertad es el horror (Rodríguez Serrano, 93).

Esta obra es el fondo del abismo. De todos los viajes e inmersiones que se pudieran presenciar y leer en la obra de Bolaño, “La parte de los crímenes” es la que más destaca por ser el fondo último al que llegar. Es el abismo donde Dante ve a Satanás, el fondo del pozo donde las revelaciones más terribles ocurren, es el Tártaro (ni siquiera el Hades, porque es en el Tártaro donde radican los monstruos más horribles, que la humanidad no debe ver). El viaje de los personajes termina aquí, donde son tragados por el abismo.

Todo el horror que se presencia en la obra se vuelve todavía peor cuando uno se entera de que las muertes no son sino productos de una sociedad enteramente masificada: el horror de las películas snuff: “al finalizar el año 1996, se publicó o se dijo en algunos medios mexicanos que en el norte se filmaban películas con asesinatos reales, snuff-movies, y que la capital del snuff era Santa Teresa [...] por una parte nunca como entonces había habido tanta corrupción. A esto había que sumar el problema del narcotráfico y de las montañas de dinero que se movían alrededor de este nuevo fenómeno. La industria del snuff, en este contexto, era sólo un síntoma. Un síntoma virulento en el caso de Santa Teresa, pero sólo un síntoma, al fin y al cabo” (Bolaño, 2013, p. 670).

Y aquí reside el secreto del mal de la obra. Muchos de los personajes que aparecen en ella recurrentemente son funcionarios públicos. Policías, investigadores, forenses, diputados, el gobernador. Esto remite a la responsabilidad del gobierno, del Estado, en el horror que se ha presenciado. Entonces, el viaje a la cloaca cobra cierto sentido. Internarse en el profundo abismo nos recuerda todavía más la obra política de Dante, donde los castigos infernales estaban reservados para aquellos que no comulgaban políticamente con él o que históricamente debían estar en aquel sitio. Así, el Estado y su responsabilidad en la muerte están ahí, en Santa Teresa, como un recordatorio de que, en el fondo, el mal en Latinoamérica tiene responsiva. Como si el Estado mexicano fuera el ennui del que habla Rodríguez Serrano.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha hecho un recorrido por la obra de Bolaño en donde se aprecian elementos que subyacen a la estructura de su obra, reflejando el motivo del mito del viaje de manera constante, pero variada. Es decir, existen diversas formas de este viaje y cada una se desprende de una clasificación hecha con base en las teorías revisadas como parte del marco teórico.

Como se pudo observar, desde la clasificación que Armstrong hace del viaje mítico original, se observó que, en efecto, existe el motivo literario del viaje en Bolaño. La lectura atenta de *Los detectives salvajes* permitió darse cuenta de esto en un principio, y luego, al explorar el corpus señalado en la introducción, se fue comprobando, a medida que se avanzaba en dicha lectura. Así que, en efecto, es muy claro que en Bolaño el motivo del mito del viaje se repite muy frecuentemente, al grado de que sea posible hablar de un leitmotiv.

Pero lo que en realidad importa, es que el hablar de estos viajes no se trata simplemente de reflejar una cuestión de movilidad o desplazamiento de los personajes a través del espacio literario. Se trata de mostrar que esta serie de movimientos están representados en la forma estructural del mito: el viaje en busca de un bien preciado, el descenso (catábasis), el ascenso (anábasis), y el laberinto, del cual hay dos variantes más: el laberinto de caminos y recovecos, como los de Bomarzo o de Creta, y el laberinto en espiral, como el medieval de Chartres o el laberinto infernal de Dante Alighieri. Si bien no toda la obra narrativa de Bolaño presenta esta constante, sí lo hacen varias de ellas, las suficientes como para considerar que el objetivo inicial del trabajo, que era mostrar el motivo literario del mito del viaje en la obra narrativa de Roberto Bolaño sí se ha logrado demostrar. Y esto les confiere una dimensión especial, de la que se hablará un poco más adelante.

Hay que decir, primero, que se utiliza el término “representar” para hacer alusión a la forma en que se muestra el viaje como un mito y no sólo como un motivo en la obra de Bolaño, porque uno de los aspectos que más destacan de la narrativa bolañana es que, merced a la forma en que se presenta el relato de los continuos desplazamientos de los

personajes, esta narrativa se vuelve “visual”. Es posible “ver” en la imaginación, con total claridad, la naturaleza apocalíptica y marginal de los viajes realizados. No es difícil imaginar a Auxilio Lacotoure, atravesando un pozo negro en compañía de Belano, cuando van a rescatar a San Epifanio y a Juan de Dios Montes, a los dominios del Rey de los Putos. Es posible imaginar al Ojo Silva recorriendo una espiral dantesca cuando trata de huir de la ciudad de donde toma a los niños. Se puede ver con claridad el abismo que amenaza a Auxilio Lacotoure, desde el jarrón del despacho de Don Pedro Garfias. Y todo esto es posible, porque bajo los relatos subyacen estructuras míticas, provenientes del imaginario, que permiten articular la narrativa bolañana de finales del siglo XX, con la imaginación antigua y ancestral de mitos que buscaban estructurar la vida de los hombres.

Esta narrativa tan visual ha permitido que junto con las imágenes del movimiento, se manifiesten aquellas del mal, y muchas otras, tan comentadas en la obra de Bolaño. Pero cómo hablar del tema del mal sin una imagen que lo represente. Así, sería interesante, en otro momento, desarrollar la idea de que este mal que aparece tan ilustrado en las novelas y cuentos de Roberto Bolaño está también en relación con una estructura mítica.

Cuando uno lee sobre el mal y la denuncia del mismo en la obra de Bolaño, sabe que no será fácil entrar a la lectura de su trabajo. Porque al hablar del mal, no se habla de una entidad abstracta. No se habla del diablo, o de un espíritu que flota sobre los seres humanos y de repente se encarna en alguien. No se habla de la vida dura de algunos que los lleva a cometer delitos y a dañar a otros. En la obra de Roberto Bolaño el mal aparece con toda la sencillez y a la vez, con toda la crudeza de lo que existe inherentemente a sí mismo. Los personajes son malos simplemente porque desean serlo y por lo tanto, el mal existe “solo porque sí”. Cuando Pepe El Tira habla con Héctor, y trata de entender por qué éste ha decidido matar a otras ratas, Héctor le dice que lo hace solo porque sí. No hay más razones. Cuando se habla de la parte de las muertas en *2666*, no se habla de la vida difícil de aquellos que han llegado a ser asesinos. Se trata simplemente de personas malas. Y lo peor es que no aparecen por ningún lado. No es solo un asesino. Puede ser cualquiera, y puede caminar a diario junto al resto. Y el mal se lleva a cabo solo porque sí, sin explicaciones ni causas.

Enfrentarse a esto es muy difícil y doloroso. El ser humano lleva siglos tratando de entender y desentrañar las razones del mal. Pero no las hay. Y frente a la falta de comprensión de este mal, solo podemos mirar. Y denunciar. Advertir a otros que ese mal existe y está ahí. Hay que mirarlo. Por eso, la narrativa bolañana se vuelve tan visual en tantas partes. Podemos imaginar laberintos, ciudades oscuras, espirales, y en ellas, a cada paso, monstruos y quimeras que nos muestran el mal de frente.

El ser humano se queda parado frente al mal, lo mira de frente, no logra entenderlo, y solamente puede acudir a las viejas respuestas. Ir en busca de ellas. Como se hacía en el mito único. Como se hacía al bajar al inframundo, o al subir al Sinaí en busca de guía. A través de estos mitos fundamentales de la narrativa del hombre, se puede enfrentar la faceta más terrible de su existencia. El mito es un orden, frente al caos. Si en las antiguas mitologías el caos se ha transformado en el mal, entonces, solamente una narrativa a la cual subyace el orden del relato y la palabra lo puede enfrentar.

De la misma forma, el mito nos conduce a otorgar a la obra del autor, cierto misticismo que se percibe en cuanto uno toma conciencia de que no se nos están relatando simplemente las aventuras de un conjunto de poetas, locos, fotógrafos, aventureros, extranjeros, personajes históricos y demás. Hay algo en la relatoría de todas las peripecias de estos personajes que nos permite ir más allá de lo que sobre ellos se cuenta. No deambulan simplemente. Están buscando algo. Están huyendo de algo. Y ese algo vive afuera, pero también adentro de ellos.

Pero no es tan simple. La literatura y la palabra en el fin de siglo acuden a una crisis. La palabra por sí misma no basta. Los metarrelatos fueron derribados y no queda ya nada con qué hacer frente a la faceta terrible de la vida humana, al mal que ella encarna. En la obra de Bolaño, Wieder no produce poesía real. No leemos sus poemas. Es fotógrafo. Y lo único que escribe está en el cielo, y se trata de fragmentos bíblicos. La imagen se sobrepone. Lo mismo podemos observar en *Los detectives salvajes*. A pesar de que los personajes hablan mucho de su poesía, en realidad, nunca la leemos. Sólo vemos la de Cesárea.

En efecto. La palabra no puede, por sí sola, producir el acto de creación fundamental de las mitologías más antiguas. Frente al nuevo caos, hace falta un orden que se manifieste, primero, como realidad sensible. El mito subyacente a los recorridos en la obra de Bolaño permite contar con una herramienta para aventurarse con estos caminos de la denuncia. Porque el mito es el orden frente al caos. Si la palabra no se monta sobre una estructura que la organice, no puede, por sí misma, enfrentarse al mal. Los personajes viajan en estos recorridos míticos y no encuentran respuestas sólidas, pero la búsqueda es ya de por sí un enfrentamiento.

Es la crisis de los cambios de siglo. Una vez mostrado el vacío del discurso posmoderno, hay que buscar, entonces, un sentido de vida diferente. En cuanto el ser humano se ha percatado de que no le basta con la ciencia y el avance tecnológico para sobrevivir, recuerda que una parte de sí mismo la constituye el espíritu y hacia él se ha volcado, tal como hacían los antepasados, muchos siglos atrás. Y en esta nueva búsqueda del sentido, con chamanes holísticos por todas partes, el mito ofrece respuestas que ya estaban institucionalizadas desde mucho tiempo atrás, pero que el ser humano había decidido olvidar.

El mito es una forma de ordenación del pensamiento, que, si bien es primitiva, no por eso deja de tener una validez especial: “el mito tradicional constituye en efecto una forma de cristalización poética de las verdades fundamentales” (Clermont, 2008, p. 11) El relato mítico, a diferencia de otros, posee en sí mismo un atisbo de trascendencia. Le permite al ser humano percibir lo que se oculta tras un velo y acercarse a su parte sagrada.

Se puede apreciar entonces que el motivo literario del mito del viaje en Roberto Bolaño aporta una forma de justificar la visión apocalíptica de la que hablan autores como Chiara Bolognese y otros, cuando mencionan que leer la obra de Bolaño es como darse un paseo por una ciudad en ruinas, atacada por un cataclismo nuclear, donde los personajes se mueven en el submundo y la periferia, en sitios de la destrucción y la fealdad. Porque los espacios que recorreremos como lectores no son simplemente sitios deprimentes, descritos a la manera de un Chernóbil viviente. Más bien, se trata de espacios que se resignifican como inframundos, agujeros infernales, sitios tan desolados como una llanura lovecraftiana, que, de manera similar a como lo hace el creador de Cthulhu en sus obras, se presentan como

espacios diseñados para constituir un relato mítico propio: el universo Bolaño, agreste y místico a la vez.

Solamente desde un mito se puede hacer esta apreciación, y no solamente desde un desplazamiento en el espacio literario. Conferir a la obra bolañana una cualidad mítica y entender este elemento como un motivo literario es, como decía Pimentel en su definición del motivo, un elemento esencial desde el cual se mantiene la identidad de la obra de Bolaño. La denuncia del mal, de la dictadura, de la vida amarga de los habitantes de América que buscan reconfigurarse, comprenderse y resignificarse a cada paso que dan en pos de la literatura, están claramente sostenidos por la búsqueda trascendental que realizan cada vez que uno de ellos se lanza a un viaje, estructurado bajo la forma de un mito.

De esta forma es que se justifica la observación que Bolognese hacía acerca de que atravesar por los espacios bolañanos era como pasearse por urbes crepusculares, en donde los individuos andan perdidos, la urbe que arroja tintes oníricos o fantasmales y que confiere significados particulares a la interacción de los espacios con los personajes que en ellos se mueven, pues es dada como difusa, oscura, difuminada, trastocada e incluso, tendiente a la locura. No se trata de una intuición ni un parecer sobre la obra de Bolaño. Esta idea de Bolognese está dada precisamente gracias a una estructura mítica que subyace a esas ciudades de atmósfera desdibujada, en las cuales el espacio y el tiempo son vagos. Como se mencionaba en el estado del arte de esta investigación, Bolognese no habla del mito, no lo menciona, sin embargo, su trabajo muestra la intuición de que, en el fondo, la literatura bolañana posee más de lo que refiere a simple vista. La autora presiente la profundidad que subyace a la manera en que Bolaño presenta los espacios en sus obras. Y este presentimiento se da gracias a la estructura mítica de la que se reviste el viaje. Esta es la funcionalidad y valor de hablar del mito del viaje, y más, de hacerlo como un motivo literario.

Pimentel agrega que, si bien un motivo literario como “la cita en la tumba” es fundamental para la identidad del tema de Píramo y Tisbe, esto no impide que el motivo, como unidad transfrástica, pueda aparecer en otras obras como Romeo y Julieta, sin que el tema también tenga que migrar. Por el contrario, la obra de Shakespeare no es una actualización del tema de Píramo y Tisbe, sino que es una obra independiente, con su

propio carácter y tematicidad. En analogía, el motivo del mito del viaje funciona de igual medida en la obra de Roberto Bolaño. El motivo del mito del viaje, tomado de la Odisea o del relato de Arturo buscando el Grial se traslada de una obra a otra, como la de Bolaño. De la misma forma, su aparición en *Los detectives salvajes* no implica que el tema viaje a las historias contenidas en *2666*, donde los temas son otros. Pero es gracias a este motivo literario que la liga entre las obras de Roberto Bolaño se hace muy fuerte. Más allá de un mero estudio intertextual entre dichas obras, la apreciación del motivo literario del mito del viaje es una constante que permite valorar la profunda significación mística que la obra en general adquiere gracias a la continua aparición de este elemento.

La insistencia en la aparición de motivos literarios en la obra de Roberto Bolaño no es ociosa. A través de asumir que el viaje en la obra narrativa de Roberto Bolaño posee referentes míticos, asistimos a una clara diferenciación de la obra de este autor con las de muchos contemporáneos suyos. Es decir, después de la cadena de textos característicos del siglo XX, como los de lo real maravilloso o los del realismo fantástico, que buscaban presentar una dimensión fabulosa de la realidad americana, y posteriormente, los posmodernos que trataron de derribar los metarrelatos propios de esa mitificación fantástica, los textos de Bolaño ponen fin a ese intento por ver más allá de la realidad, el sentido que el latinoamericano confiere a su propia visión del mundo.

Pero los textos de Bolaño no lo hacen de una manera inocente. No estamos frente a la misma categoría de textos que presentaba magia en la ascensión de Remedios La Bella, o en los hechizos de Consuelo que podían traer a Aura a la realidad. En Bolaño no hay magia. Hay mito. Pero en este mito tampoco acudimos a ver la maravilla del despertar del Chac Mool, ni sentimos el susurro de la montaña de Ixtepec, contándonos las desventuras de los Moncada, ni los murmullos infernales de los habitantes de Comala, muerta. El mito en Bolaño no es el mito americano, ni el mito europeo, trasladado a tierras latinoamericanas. Es una mitificación especial, con un significado propio y a la vez profundo.

En Bolaño hay una clara acusación, un reclamo, una denuncia. Y esta denuncia se presenta no solo en el tema del mal sino en el del merodeo por diversos caminos, el recorrer senderos en busca de respuestas, en busca de uno mismo. La denuncia es contra el vacío de los nuevos tiempos, el agotamiento de otras fórmulas, el cansancio frente a la finitud. Y

como alternativa, está el camino interminable que recorren los héroes y antihéroes de antaño. Es mejor desaparecer en la bruma del tiempo, como Belano, como García Madero, como Auxilio Lacotoure, que permanecer impávido e inactivo en él. Es la búsqueda de respuestas de la mano de Cesárea, es el intento por trascender, aunque al final no se logre, de Pepe el Tira, de El Ojo Silva. En los mitos, el héroe busca, viaja, intenta ir más allá de su propia naturaleza finita porque la idea del vacío de una inmovilidad perdida en el polvo de la muerte es insoportable. Gilgamesh se lanza en busca de la vida, de la existencia más allá de los límites terrenos. Así de igual forma lo hacen los personajes bolañanos. Es el mismo sentimiento de desamparo el que los guía.

Al final, otra cuestión de importancia, es el porqué del viaje como tal. En “La meta de un largo viaje”, el cuento de Michael Ende que está contenido en su libro *La prisión de la libertad*. Lord Albercrombie emprende una búsqueda de lo único de lo que carece y que de verdad le importa: un hogar. Ni el amor, ni la riqueza, ni el poder, ni el conocimiento le son importantes. Él busca aquello que los demás sí tienen y a él le falta.

Se trata de un cuento donde el tema principal es la búsqueda. La meta es el hogar y el objetivo a lograr es lo que los demás sí tienen y al personaje le falta. Sin embargo, esta meta, bien mirada, podría ser la misma muerte, porque ¿qué hay después de haber alcanzado el objetivo? No queda ya nada, más que plantearse una nueva búsqueda. Pero ¿y si no la hubiera?

Y es que la obra de Bolaño es la representación del devenir del hombre. A veces en crisis, a veces hasta rozar la más profunda decadencia. A veces con la esperanza a cuestas. Pero en un mundo que se deja dominar por el mal a cada paso, el viaje no tiene sentido si no es para estar en la continua batalla de la denuncia de éste. Para iniciar esta batalla una y otra vez. Sin eso, ya nada hay y ya nada importa. No se puede mirar para otro lado. Incluso, hay que ir en su busca. Pero no se le puede ignorar. Muchos autores han trabajado el tema del mal en la obra de Roberto Bolaño, y volver a hacerlo sería redundar. Pero no importa si se viaja en una dirección y con un objetivo, si se asciende como un peligroso ostento, o se descende como una ofrenda ctónica, el caso es poder hacer ver a otros que el mal ronda y vive siempre. Que hace falta más que la continuidad de la vida para enfrentarlo y que finalmente, la única solución es el cambio y la movilidad de las eras.

Entonces ¿cuál es el propósito de encontrar estructuras míticas en la obra de Bolaño? Es muy posible que, cuando un escritor trabaja, no sea consciente de todo de lo que subyace en ella. Pero en muchas ocasiones, no es posible pensar esto, y menos cuando se trata de un motivo que se repite con tanta frecuencia como es la cuestión del viaje y la movilidad. En el caso de Roberto Bolaño, es difícil pensar que esta cuestión no articule algún sentido o algún significado importante para su obra. El viaje es la vida, y la inmovilidad es la muerte. En los albores del siglo XXI, la idea de la movilidad como fin necesario podría obedecer a una búsqueda desesperada de la vitalidad que en un mundo en exceso “tecnologizado”, parece perdida, o más bien, cedida a los dispositivos de los que se rodea el hombre.

Se ha hablado mucho acerca de la denuncia del mal y del fascismo dictatorial en la obra de este autor, sobre todo en obras como *Estrella distante* o *La literatura nazi en América*. Ni hablar de *2666*, en “La parte de las muertas”, donde la denuncia y la llamada de atención es clara y fuerte. Y precisamente, si el viaje es vida y movilidad, y la muerte es lo inmóvil, quedarse quieto frente a las dictaduras no es una opción, para nadie. Wieder se mueve, pero también lo hacen quienes lo persiguen. Y los detectives salvajes, García Madero, Belano y Lima se mueven también, para denunciar una sociedad en crisis, para expresar su propia búsqueda del sentido. Es por eso que la entrada en el mundo mítico que generan sus continuas movilizaciones genera el sentido mismo de la vida de los personajes, y de esa manera, de la obra. Lo mismo ocurre en *Amuleto*. El viaje onírico da sentido a la experiencia de vida de la protagonista. Y de igual forma se puede pensar en *El Ojo Silva*. Cuando tiene a los niños, y se mueve, está viviendo al fin. Cuando los niños mueren, su llanto interminable es sinónimo de su inmovilidad, es sinónimo de la pérdida del sentido de vida.

En un mundo mistificado por los remedios naturistas de última generación, por las filosofías ligeras como las de Paulo Coelho y Osho, por la búsqueda de la energía en el reiki y el yoga de Hollywood, la recuperación de las estructuras míticas de antaño pudiera ser el remedio para encontrar el sentido perdido, que ningún artículo ni experiencia de consumo ha podido brindar. Quizá el enfrentamiento con el capitalismo más acendrado de nuestros tiempos ha dado como resultado una necesidad por volver a los antiguos mitos que

dieron sentido al ser humano. De ahí, la moda wicca, el turismo ecológico a las rutas sagradas, el interés por las culturas iniciáticas o incluso por las promesas del credo en la Santa Muerte, todos, residuos de una mitología incomprendida, cuando no, completamente desconocida.

Para Roberto Bolaño, el viaje no es solamente un movimiento en círculo, o una búsqueda utópica. Es en realidad la búsqueda de vida que todos hacen a lo largo de ella. La vida es el rastreo constante de la felicidad, de las claves para sobrellevar los males que la aquejan. Es el intento por comprender por qué las cosas pasan de la forma en que lo hacen. Vivir es recorrer un camino, correr a lo largo de la línea del destino. Moverse en direcciones hacia las cuales no hay forma de prever qué es lo que pasará. Este es el primer mensaje que se vislumbra desde la oscuridad del misterio de la vida, dado a ver por la obra de este escritor.

Y en esa oscuridad, late constantemente la necesidad de la denuncia: del mal; de los errores, más de los propios que de los ajenos; de la falta de compromiso con la realidad, que golpea de repente. Viajar, desde tiempos inmemoriales, permite conocer, abrirse, disfrutar de otro horizonte. Pero también deja ver la pequeñez en el interior, la diminuta esfera de acción en la que nos movemos a diario. Viajar y moverse le permite al hombre darse cuenta de qué tan equivocado y limitado vive dentro de sus propios preceptos y miradas.

Es por eso que en la obra de Bolaño, el motivo del viaje como mito invita a recrear todas las veces que el ser humano ha necesitado salir, no solo de su espacio, sino de sí mismo, para poder lograr pasar un poco más allá de su limitada esfera. Sin esto, no es posible ver el mal en la propia dimensión. Acudiendo a otras, en cambio, es posible detectar lo que no se hace evidente a simple vista. Viajar y conocer abre la mente, descender y ascender es para chamanes, moverse, para exploradores y guerreros. Solamente así, se vislumbra el propósito de la obra de Bolaño: la denuncia del mal, pero a través de la apertura del horizonte:

Desde una de sus primeras novelas, *La literatura nazi en América* (1996a), Bolaño nos muestra ya su preocupación por explorar los territorios no contados de nuestra

historia (que siempre asociará con el concepto del mal) y por repensar a través de la ficción nuestras memorias ensombrecidas. (Bejarano, 2010, p. 32)

Y ¿quién necesita más una revisión de sí mismo y de su propia historia que el latinoamericano? ¿Cómo percibirse a sí mismo si no es a través de la revisión de sus antecedentes, para los que debe bajar el inframundo de su historia? Y debe, además, viajar en busca del significado del ser latinoamericano, hasta las fronteras donde se cruzan las historias de mundos tan diversos. Solamente aquí, en medio del caos, de la muerte, del desastre, es como el latinoamericano puede voltear a verse a sí mismo y ver que la causa del mal en su sociedad no es otra que la que él mismo ha dejado que ocurra. Si no la ha causado su propia mano, ha permitido que el caos impere, que se expanda. Ha olvidado que una de las finalidades del hombre en la tierra es evitar precisamente este caos que destruye. Por eso las muertas, los exiliados, los desaparecidos.

Bolaño fabricó a pulso una obra literaria basada en una incesante redefinición de los presupuestos bajo los cuales un escritor se enfrenta a los problemas de su tiempo y de su entorno vital. En esa medida, en Bolaño, su tiempo, tiempo de exilio, y su entorno, una América Latina atravesada por los fantasmas de pasados poco a poco más transparentes, es decir, más ligados con el problema del mal, son la base de su obra. Desde sus primeros años como escritor, como poeta real-visceralista en el México de los setenta, ya encontramos en muchos de sus poemas un deseo de escarbar en los vestigios de nuestro pasado como jóvenes naciones. (Bejarano, 2010, p. 32)

El viaje de Belano y Lima resulta representativo de esto precisamente, en cuanto a que, jóvenes poetas, viajan en busca de la utopía del reconocimiento. De saber sus raíces, de conocer sus orígenes. ¿Por qué tanto afán para encontrar a una poeta perdida? Porque no buscan a una poeta, se buscan a sí mismos. Sin duda, el viaje es uno de los motivos bolañanos más significativos. Menczel afirma precisamente que los personajes en *Los detectives salvajes* viajan “incansable y desesperadamente en búsqueda de un territorio que se verificará inaccesible” (Menczel, G. 2014, p. 124). Y la cuestión de fondo en el viaje a estos territorios es que ahí debe haber algo velado a los ojos de los demás. El escritor se devela a sí mismo, entonces, como un intérprete de aquello que los demás no quieren, no

saben o no pueden ver. En su trabajo se observa la denuncia, pero también la alerta, la crítica y la ácida observación de una realidad que los demás no logran desentrañar.

Y en el caso de Bolaño, lo terrible de la búsqueda de sus personajes es que, o no encuentran lo que buscan, o cuando lo encuentran, algo sale mal. ¿Qué buscan? redención, sanación, esperanza, identidad, justicia. ¿Qué encuentran? el mal, la falta, la otredad, la alienación, la crisis, el caos. Y es que la obra de Bolaño parece articularse fuera de la realidad. A veces un sueño, a veces, pesadilla. La mayor parte de las veces. Por eso, la búsqueda es arquetípica, simbólica y mítica. Por eso la insistencia con el mito del viaje. Porque la revelación para los personajes aparece solamente en el sueño, por más terrible que este sea. Y la revelación es la de la crisis de identidad, la falta de un objetivo, el mal en la cultura, la desventura y la orfandad. Este es el propósito de la narrativa bolañana: señalar el mal (como ya se ha visto muchas veces), pero también la responsabilidad por ausencia de acciones, que es la que lo ha desatado. La indiferencia es la que mata, humilla, somete y lleva a cabo gran número de actos innombrables.

Por supuesto que esta presentación de las acciones obedece también a una cuestión estética. Bolaño utiliza diversas estrategias para yuxtaponer y sobreponer a sus personajes, las acciones y las tramas que se entrelazan a lo largo de su obra. Sin embargo, esta puesta en apariencia disparatada y caótica termina llevando al lector a la misma intención de fondo que se describía líneas arriba:

La exposición naturalista de los encuentros sexuales, el intento de establecer un grupo coherente de los poetas real visceralistas, el constante rechazo de la literatura canonizada contemporánea (por ejemplo, contra Octavio Paz) no son sino metáforas de esta búsqueda de pertenencia a alguien o a algún grupo y la búsqueda de un encuentro auténtico, por cierto, muy cortazariano. No obstante, resulta que investigar detrás de un ser fantasmal conduce no a la integración, sino más bien a la disociación, al desmantelamiento de las referencias, a la realidad violenta de la muerte, de la fosa de los cadáveres que se imagina García Madero antes del desenlace visual del vacío. (Menczel, G. 2014, p. 129)

La obra de Bolaño refleja el tipo de búsqueda interminable que todos los latinoamericanos llevan a cabo día a día, incluso de forma inconsciente. No solo es la

infame e infructuosa búsqueda de la identidad como latinoamericanos. Es también una búsqueda de cierto sentido de vida, en países donde las crisis económicas, la pobreza, la inseguridad, la injusticia y la falta de oportunidades han hecho a la gente preguntarse si vale la pena continuar en el camino, o desistir de él alguna vez. Condenarse a sí mismo al olvido. Introducirse en el anonimato absoluto. Dejarse notar mata. Pero no hacerlo también. Entonces, la búsqueda se convierte en una observación interior profunda, donde se puede caer en el desierto más absoluto, o paralizarse frente a los universos que se pueden descubrir en el interior de cada persona.

Así es como Auxilio Lacotoure se vuelve una clave importante en el propósito del viaje bolañano: ella no solamente se mueve por la ciudad, sino que lo hace en el tiempo y también de manera ensoñadora, por las épocas y las posibilidades de lo que no fue. Ella busca a los jóvenes poetas, y también se busca a sí misma, sus raíces, busca la literatura, busca el sentido de la vida, su clave y la de la libertad de los latinoamericanos de hacer su propia historia. Cuando se remonta a aquel suceso en los baños de la universidad, Auxilio retoma un hilo histórico que posee por sí mismo un profundo significado y sentido. De la misma forma, cuando visita a Remedios Varo, explora la línea de los sueños y las pesadillas de las naciones americanas que han vivido una historia por más surrealista, y que se mantiene en duerme vela, a la mitad de camino entre los sueños, las pesadillas y la realidad, buscando respuestas al porqué vivir en países donde nada parece tener sentido.

Los personajes, además, buscan porque algo les falta, y quizá lo que le falta es un sentido de vida. Y entonces, el viaje se vuelve la vida misma. Este es el secreto de todos los que se mueven interminablemente. La búsqueda de un mejor porvenir es solamente el pretexto. Lo que importa es moverse, porque moverse es la vida y la estabilidad es la muerte. El movimiento perpetuo es lo que decía Monterroso: el ensayo del cuento de la vida. Y la vida en Bolaño es un cuento, es narración, es fantasía y fabulación, que nos remite a una especie de ensayo del vivir. Por eso hay que moverse. De lo contrario, ocurrirá como a los personajes de Bolaño en *Los detectives salvajes* ¿Muerte? ¿Anulación? Es mejor deambular por el infierno por siempre que desaparecer entre sus arenas.



## REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1998). *Diccionario de Filosofía*. México: FCE.
- Acero, N. (2012). Lalo-Cura desde el inframundo: Personaje y llave constructiva para la otra moral latinoamericana. *Acta literaria*, (45), 9-23.
- Aguilar, P. y Basile, T. (2015). *Bolaño en sus cuentos*. Almenara.
- Amador Bech, J. A. El mito escatológico como figura y noción esencial del imaginario político occidental. *Anales de Antropología*. Vol. 36, 2002. UNAM
- Imbert, E. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. 4ª. Ed. Barcelona: Ariel.
- Arellano, F. (2002). *La cultura y el Arte del México Prehispánico*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Armstrong, K. (2005). *Breve historia del mito*. España: Salamandra.
- Barthes, R. (1998). *Introducción al análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.
- Bauzá, H. F. (2012). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. 2ª. Ed. Buenos Aires: FCE.
- Becker, U. (1996). *Enciclopedia de los símbolos*. México: Océano.
- Bejarano, A. "República de expósitos. Genealogías de la orfandad en 2666, de Roberto Bolaño". *Nómadas* 33. Octubre de 2010, Universidad Central, Colombia.
- Ben-Amos, D. "Are there any motifs in folklore? Criticism and Defense of Motif". Trommler, F. (ed.). (1995). *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. U.S.A.: Atlanta.
- Benmiloud, K. (2013). "La génesis del monstruo en *Estrella distante*". *Escritural*. No. 7

- Beristáin, H. (1997). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2004). *2666*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2010). *La literatura nazi en América*. En línea
- \_\_\_\_\_. (2011). *El gaucho insufrible*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2011a). *Los sinsabores del verdadero policía*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2013a). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2013b). *Llamadas telefónicas*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2013c). *2666*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2013d). *La pista de hielo*. México: Anagrama
- \_\_\_\_\_. (2013e). *El secreto del mal*. México: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2013f). *Monsieur Pain*. México: Anagrama.
- Bolaño, R y A. G. Porta. (2009). *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado.
- Bolognese, C. (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Margen.
- \_\_\_\_\_ (2010). Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense de Madrid.

- Campbell, J. (2013). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (entrevista con Bill Moyers). (1991). Traducción de César Aira. *El poder del mito*. Colección Reflexiones. Barcelona: Emecé Editores.
- Candia Cáceres, A. (2006). Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2010). Todos los males, el mal: la “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño. *Revista chilena de literatura*, (76), 43-70.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El ‘paraíso infernal’ en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Cantamutto, M. (2012). “Las huellas intertextuales en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Letras.s5*. Proyecto Patrimonio.
- Cecchinato, E. (2014). “*Los sinsabores del verdadero policía*: la intertextualidad salvaje de Bolaño”. *Orillas. Rivista D’ispanistica*. No. 3. Padova University Press.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder.
- Companys Tena, M. (2010). *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Tesis para obtener el Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Departamento de Filología Española. Universidad de Barcelona.
- Dante, A. (1992). *La Divina Comedia*. México: Porrúa.
- Daxelmüller, C. (1997). *Historia social de la magia*. Barcelona: Herder.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

- Devereux, G. "El chamán sufre un trastorno mental". Huxley, F. (Ed.). (2005). *Chamanes a través de los tiempos. Quinientos años en la senda del conocimiento*. Barcelona: Kairós.
- Domínguez Luis, C. (2009). "Literatura y fronteras. Una lectura de 2666 en Roberto Bolaño". *Ateneo de la Laguna* no. 28. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Domínguez Michael, C. "2666, de Roberto Bolaño". *Letras Libres*. No. 43. Abril, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Apuntes sobre la Patagonia mexicana". *Blog en Letras Libres*. Diciembre, 2007.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1996). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: s. XXI Editores.
- Durand, G. (2013). *De la Mitocrítica al Mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos.
- Eco, U. (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Italia: Lumen.
- El Shamy, H. M. (2006). *A Motif Index of the Thousand and One Nights*. E.U.A: Indiana University Press.
- Eliade, M. (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2010). *El Mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Mito y realidad*. 5ª. ed. Barcelona: Kairós.
- Fernández, T. (2012). "Bolaño y los clásicos". VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Universidad Nacional de La Plata.
- Ferry, L. (2008). *La sabiduría de los mitos*. Madrid: Taurus.
- Florescano, E. (2012). *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. México: Taurus.

- Franco, F. "Algunas consideraciones sobre la religión en Tylor y Lévy-Bruhl". *Anuario Grhial*. Universidad de Los Andes. Mérida. Enero-Diciembre, N° 1, 2007. pp. 17-46.
- Franco, S. "Monsieur Pain o la crítica de la razón instrumental". *Revista de Estudios hispánicos*. 48 (2014).
- Frye, N. (1957). *Anatomía da Crítica*. Sao Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1963). *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Gadamer, H. G. (2010). *Mito y razón*. España: Paidós Estudio.
- García Gual, C. (1997). *La Mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. 3ª. ed. España: Montesinos.
- García Gual, C. (2011). *Mitos, viajes, héroes*. España: FCE.
- González, D. (2003). Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia. *Atenea (Concepción)*, (488), 31-45.
- Gras, D. (2006). "Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño. Usandizaga, H. *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. España: Iberoamericana/Vervuert.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. *Semiótica*. (1990). Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.
- Jáuregui, J. (2004). Mexcaltitán-Aztlán. Un nuevo mito. *Arqueología mexicana. Enigma de las ciudades perdidas*. Vol. XII. No. 67. Ed. Raíces/INAH.
- Johansson, P. (2012). "La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas". *Estudios de cultura náhuatl*. No. 43. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

- \_\_\_\_\_. (2000). "Escatología y muerte en el mundo náhuatl precolombino". *Estudios de cultura náhuatl*. No. 31. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Kalinovska, S. I. (1972). *El concepto de motivo en literatura*. Chile: Universidad Católica de Chile y Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Karam Cárdenas, T. (2007). "Lenguaje y Comunicación en Wittgenstein". *Razón y palabra*, julio 2007. México.
- Kirk, G. S. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. España: Paidós.
- Kolakowski, L. (2006). *La presencia del mito*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lara Peinado, F. (2007). "Poema de Gilgamesh: un viaje fallido a la inmortalidad". *Antiqua. Jornadas sobre la Antigüedad*. País Vasco: Kultura, Gazteria eta Kirol Departamentua.
- Laurette, P. "Universalidad y comparabilidad". Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D., Kushner, E. (coord.) (2009). *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.
- León Portilla, M. (2004). "En el mito y en la historia: de Tamoanchan a las siete ciudades". *Arqueología mexicana. Enigma de las ciudades perdidas*. Vol. XII. No. 67. Ed. Raíces/INAH.
- Lévi-Strauss, C. (2010). *Mito y Significado*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Levin Rojo, D. A. (2004). Las siete ciudades de Cíbola. *Arqueología mexicana. Enigma de las ciudades perdidas*. Vol. XII. No. 67. Ed. Raíces/INAH.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Ediciones Casa de Las Américas.
- Logie, I. (2008). "Roberto Bolaño y el mal: análisis de 'El policía de las ratas'". *Lieux et figures de la barbarie*. CECILLE – EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008.

- Longchar, R. (2011). *Oral Narratives of Ao-Nagas: constructing identity*. India: University of Hyderabad
- López Austin, A. (1996). “Los ritos. Un juego de definiciones”. *Arqueología mexicana*. Vol. VI. Núm. 34. México: Raíces.
- \_\_\_\_\_. (2008) “Los mexicas ante el cosmos”. *Arqueología mexicana*. Vol. XVI. Núm. 91. México: Raíces.
- López Bernasocchi, A. y López de Abiada, J. M. (ed.). (2012). Roberto Bolaño. Estrella Cercana. Ensayos sobre su obra. Madrid: Verbum.
- López Bernasocchi, A. y López de Abiada, J. M. (ed.). (2012). *Roberto Bolaño. Estrella Cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum.
- López Eire, A. (2004). “Mito y ritual: una aproximación”. *Humanitas*. Universidade de Coimbra. No. 56. p. p. 329-364.
- López Merino, J. M. (2010). Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- López Saco, J. (2013). *Historia y Mitos de la América Arcaica*. España: Bubok.
- Malbran-Labat, F. (ed.) (1983). *Gilgamesh*. Navarra: Verbo Divino.
- Marras, S. “Roberto Bolaño, bailes y disfraces”. *Estudios Públicos*, 119 (invierno 2010)
- Meletinski, E. (trad. Pedro López Barja de Quiroga) (2001). *El Mito. Literatura y folklore*. Madrid: Akal.
- Menczel, G. Viajes transatlánticos en la narrativa de Roberto Bolaño. *Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central* 5: 123-130, 2014, ISSN 2067-9092
- Méndez Filesi, M. (2009). *El laberinto. Historia y mito*. España: Alba.

- Minois, G. (2004). *Historia del infierno. De la Antigüedad a nuestros días*. México: Taurus.
- Molina Olivares, M. (2011). Otra Latinoamérica: La crítica de la utopía en Roberto Bolaño. *Estudios Hemisféricos y Polares*. Volumen 2 N° 3 (Tercer Trimestre, 2011): pp. 205-220.
- Moreno, F. (coord.). (2005). *Roberto Bolaño una literatura infinita*. Université de Poitiers.
- \_\_\_\_\_ (coord.). (2011). *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Chile: Lastarria.
- Navia, P., Zimmerman, M. y Sassen, S. (2004). Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des) orden mundial. México: Siglo XXI
- Nicholson, B. (2008). Spiritual Organization and Epistemic Rupture: Questing for Zion in Roberto Bolaños's The Savage Detectives. *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*.
- Nitrihual Valdebenito, L. A. "Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia" (2007). *Espéculo. Revista de estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Pastor Cruz, J. A. (1998). "Corrientes interpretativas de los mitos". *La Conciencia de Pinocho*. Universitat de València.
- Pauls, A. "La solución bolaño". En Paz Soldán, E. y Faverón Patriau, G. (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Pimentel, L. A. "Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura". *Anuario de Letras Modernas*, vol. 4, 1988-1990, pp. 91-107. Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Pino, M. (2006). "Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: *La pista de hielo*". *Literatura y Lingüística* N° 17, págs: 117-128

- Pluta, N. (2004). El aprovechamiento de la conversación en tres obras de narrativa actual. *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. XXVII. 275-293.
- Poblete Alday, P. (2006). El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena. Memoria para optar al grado de doctor en Filología española. Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Prudencio Sánchez, A. (2008). “Monsieur Pain o la paradoja de la vida”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ramírez, E. (2004). “Tierras de maravilla”. *Arqueología mexicana. Enigma de las ciudades perdidas*. Vol. XII. No. 67. Ed. Raíces/INAH.
- Ríos Baeza, F. (ed.). (2010), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Eón, BUAP.
- \_\_\_\_\_ . (2013). *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades.
- \_\_\_\_\_. (2011). *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño. Tesis para obtener el grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_. “Fuera de aquí: la literatura más allá de lo literario en la cuentística de Roberto Bolaño”. En Aguilar, P. y Basile, T. (2015). *Bolaño en sus cuentos*. Almenara.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen II. Espacios, tiempos y personajes “marginales” en su obra*. Valencia: Tirant.
- Rivera De La Cuadra, P. “Santa Teresa: ciudad-moridero en 2666”. *Revista de Filología Románica*. 2008, anejo VI, p. 179-186

- Rivera de Rosales, J. "Arte y Mitología en Schelling". Acosta, M. R. (2005). *Filosofía y tragedia. Reflexiones estéticas*.
- Rodríguez, Á. (2014). 2666 de Roberto Bolaño: diálogos entre el caos y la forma a través de la "ficción encubrimiento". *Aisthesis*, (55), 41-60.
- Rodríguez Serrano, A. A. (2013) "Caos, horror y vida en el extrarradio: una mirada a la realidad otra presente en 2666 de Roberto Bolaño" *Artifara*, 13, Contribuciones
- Robinson, J. (2012) "Wittgenstein. Sobre el lenguaje". *Estudios* 102, vol. x, otoño. México: ITAM
- Rojas, D. (2009). "El discurso hipertextual como estrategia para la constitución de una memoria universal en la narrativa de Roberto Bolaño". *Crítica. Revista Latinoamericana de ensayo*. Año XVII. Santiago de Chile.
- Rojas, M. (2016). La oscuridad, el silencio y el vacío. *Letras*, Vol. 2, N°. 60, 2016, págs. 131-149
- Salazar Quintana, L. C. (2015). *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético*. México: Visor Libros.
- Sánchez Fernández, J. A. (2012). Bolaño y Tlatelolco. *Etudes Romanes de Brno*. n° 2, págs. 133-143.
- Santiesteban Oliva, H. (2003). *Tratado de Monstruos. Ontología teratológica*. UABCS y Plaza y Valdés Editores.
- Saransig Picuasi, J. *La cosmovisión andina*. En línea.
- Sarrocchi Carreño, A. C. (1998). El Laberinto y la Literatura. *Revista signos*, 31(43-44), 113-124. Recuperado en 29 de marzo de 2016.
- Segre, C. (trad. María Pardo de Santayana). (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

- Shklovsky, V. (2009). *Theory of prose*. 4a. ed. Illinois: Dalkey Archive Press.
- Simunovic Díaz, H. (2006). “Estrella distante: Crimen y poesía”. *Acta literaria*, (33), 9-25.
- Sobrevilla, D. (2011) “La 'filosofía del arte' de Schelling: exposición y crítica”. *Ideas y Valores*; Vol. 29, núm. 57-58 (1980); 75-136 *Ideas y valores*; Vol. 29, núm. 57-58 (1980); 75-136
- Soto Posada, G. (2007). *Filosofía medieval*. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional y Ediciones San Pablo.
- Stajnfeld, S. (2013). Cuatro imágenes del mal en 2666 de Roberto Bolaño. *Fuentes humanísticas*, no. 44. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Steiner, G. (1997). “¿Qué es Literatura comparada?”. *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela.
- Subirats, E. (2014). *Mito y Literatura*. México: Siglo XXI.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal.
- Usandizaga, H. (2006). *La palabra recuperada: Mitos Prehispánicos en la Literatura Latinoamericana*. España: Iberoamericana, Vervuert.
- Vernant, J. P. (2011). *Los orígenes del pensamiento griego*. Madrid: Paidós.
- Vico, G. (2006). *Ciencia Nueva*. Villa, R. de la. (trad.). España: Tecnos.
- Villavicencio, M (2010). 2666 y la ciudad maldita de Roberto Bolaño. *Revista Isla Flotante*, año 2, no. 2. pág.: 101-111, Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano
- Willem, B. (2008). La literatura y el mal: el caso de 2666 de Roberto Bolaño. Tesina para obtener el grado de Master en Lengua y literatura: dos lenguas. Universidad de Gante.
- Wittgenstein, L. (2011). *Investigaciones Filosóficas*. Argentina: Pensamiento penal.

Würzbach, N. "Theory and Practice of Compiling a Motif Index, with the Child Corpus as Example". *Journal of Folklore Research*, Vol. 34, No. 3 (September 1997), pp. 251-258