

# Formas de lo político en *Los detectives salvajes*

Pablo Virguetti  
(Université de Bordeaux Montaigne)

En *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1998) lo político aparece a primera vista en tanto que concepto y en tanto que referencia histórica. Se puede pensar en el hecho de que uno de los temas centrales de la novela es la vanguardia, y se sabe que la vanguardia es una entidad decididamente política. Esto debido a que la vanguardia construye su identidad a través del rechazo de la tradición y el combate abierto que realiza contra lo que considera tradicional. Por otro lado, la novela está situada en un momento histórico en el cual el debate político está siempre presente entre la juventud y los artistas latinoamericanos, debido a la Guerra fría y a las revoluciones latinoamericanas como el caso cubano. Para analizar las manifestaciones de lo político en la obra también necesitamos definir cómo se define lo político en la teoría del deseo mimético, pues vamos a adoptar este enfoque.

La teoría del deseo mimético del teórico francés René Girard implica un análisis histórico y social de las confrontaciones dentro de diferentes sociedades. El punto de partida consiste en la idea de que el deseo no es espontáneo, sino motivado por la necesidad de imitar a un modelo autoimpuesto llamado mediador<sup>1</sup>. Esto quiere decir que el sujeto, más que desear el objeto, lo que desea es parecerse al modelo que lo posee. Muchas veces este procedimiento puede ser doble, o sea que entre dos sujetos puede existir el deseo por el mismo objeto. De esta manera, ambos se admiran secretamente al mismo tiempo que rivalizan. Estas rivalidades provocan un estallido de violencia que puede trascender la escala individual. En efecto, Girard explica que el principio del deseo mimético produce múltiples rivalidades y en última instancia una violencia generalizada. Para evitarla, las sociedades designan una víctima expiatoria y la culpan de todos los males, permitiendo esto la unión de la comunidad en un frente común y la vuelta a la calma<sup>2</sup>. El mecanismo de la víctima expiatoria y los acuerdos tácitos para evitar la violencia son ejemplos de cómo el pensamiento de Girard se aplica a un objeto de estudio sociológico. Sin embargo, tal como afirma Vinolo, no existe en el corpus de Girard el desarrollo de una teoría política, puesto que Girard no intenta en ningún momento establecer cuál es el régimen de gobierno más apropiado, cómo debería ser la designación de los gobernantes o cómo se debería intentar luchar contra la injusticia<sup>3</sup>. En efecto, Girard utiliza el deseo mimético en tanto que herramienta analítica y no como teoría política.

Al contrario, según Dumouchel en Girard encontramos una visión apolítica, puesto que el pensador “*évacue en effet la raison politique, les enjeux idéologiques et économiques au profit d’un équilibre dont la violence, et elle seule, est à la fois le maître et l’artisan*”<sup>4</sup>. Esta visión pasiva y pesimista muestra a la sociedad desenvolviéndose bajo un mecanismo ingobernable y sujeto a las pasiones que se sobreponen a la razón. La competencia y rivalidad y su consecuencia más directa, la violencia, tienen para Girard un poder mayor que el de cualquier institución. Desde este punto de vista, es difícil querer utilizar la teoría del deseo mimético para un análisis político.

Sin embargo, la teoría del deseo mimético sí habla de conflictos a nivel individual y en este sentido, explica cómo en el triángulo mimético modelo y mediador pueden devenir

---

<sup>1</sup> René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1995.

<sup>2</sup> René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.

<sup>3</sup> Stéphane VINOLO, “La majorité contre la foule”, en Charles RAMOND, Stéphane VINOLO (eds.), *René Girard politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 87.

<sup>4</sup> Paul DUMOUCHEL, “Girard et le politique”, en Charles RAMOND, Stéphane VINOLO (eds.), *René Girard politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 21.

rivales. En esta relación de rivalidad, ambos utilizarán una serie de tácticas para intentar triunfar sobre el otro, por más de que esta lucha signifique más un encadenamiento de la voluntad individual que un espacio donde se producen teorías. Por ejemplo, Girard habla de la vanidad en Stendhal, donde dos personajes buscan una cierta estatura social a través del tipo de institutor que tienen contratado en la casa. Es a partir de esta estrategia de intentar imponerse al rival que Julien Sorel, el ambicioso joven de *Le rouge et le noir* resulta contratado y goza de un buen trato en las dos familias que luchan por tenerlo. En el caso de Proust, los tiempos han cambiado, pero Girard nos habla de esnobismo, como cualidad de imitar al otro para competir con él. En este caso se trata de una imitación muy calculada y donde cada gesto en sociedad será interpretado y valorado según la habilidad del *snob* de hacerlo bien. En última instancia, se puede decir entonces que en Girard sí existe una micropolítica, pues estas tácticas resultan tener como objetivo manejar los equilibrios de poder con el fin de ser una entidad dominante dentro de una comunidad social, ya sea dentro de un grupo de snobs de principios del siglo XX o dentro de un grupo de burgueses en una pequeña ciudad del siglo XIX. De esta forma, la política de Girard no corresponde a una teoría de la organización de una comunidad, sino que se atañe a la búsqueda de poder. El poder como fin (aunque sabemos que en este caso el fin de este poder es un ente esclavizante llamado mediador del deseo) es el centro de la concepción política de Girard. En una micropolítica de las pasiones, se imita, se juzga, se desdeña y se celebra, muchas veces de una forma totalmente calculada, con el fin de esconder la verdadera razón de estos esfuerzos: intentar ser como el modelo al cual se admira.

Una vez que hemos establecido cuál es la relación de la teoría del deseo mimético y la política, podemos pasar a analizar las diferentes manifestaciones de lo político en *Los detectives salvajes*.

### **1. La política como militancia**

En 1968, en la ciudad de México, una serie de protestas estudiantiles provocaron que el gobierno del PRI decidiera sacar al ejército a la calle. Como resultado, dos eventos que pasaron a la historia ese año: en septiembre la Universidad fue ocupada por el ejército y el 2 de octubre hubo una masacre durante una manifestación en Tlatelolco. Durante la violación de la autonomía universitaria, una estudiante queda atrapada en los baños durante tres días, hasta que el ejército abandona el campus universitario sin haberla descubierto. Esta anécdota pasara a la historia pues fue recopilada en el libro que hizo Elena Poniatowska sobre dichos eventos<sup>5</sup>. Este relato puede funcionar como metáfora clara del ambiente político que se vive en este momento en gran parte de Latinoamérica. Por un lado los gobiernos autocráticos que hacen uso de la violencia como forma de acallar a los opositores. Por otro lado, una ola reivindicativa inspirada por el triunfo más o menos reciente de la revolución cubana y las ideas de la teología de la liberación. La joven encerrada en los baños durante la redada militar es el símbolo de la resistencia frente a los que ejercen el poder. La noción de resistencia implica justamente que una instancia más débil no renuncie a dar pelea a una instancia más fuerte. Es en este contexto que se inscribe la visión del arte comprometido. Walter Benjamin explica que, frente a la estetización de la política que proviene del fascismo, lo que le queda al comunismo es una politización del arte<sup>6</sup>. Esta formulación del arte comprometido establece un programa, una especie de acuerdo tácito que empuja al artista a posicionarse, ya sea dentro o fuera de su obra.

Roberto Bolaño ficcionaliza la historia de la estudiante mexicana en la segunda parte de su novela *Los detectives salvajes*. En este caso, la chica se llama Auxilio Lacouture y no

---

<sup>5</sup> Elena PONIATOWSKA, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México D.F., Ediciones Era, 1998.

<sup>6</sup> Walter BENJAMIN, Maurice de GANDILLAC, Lambert DOUSSON y otros, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*, Paris, Gallimard, 2007, p. 53.

solamente es estudiante sino también, como casi todos los personajes del libro, poeta. El personaje narra en primera persona y su lenguaje encarna todo el candor de los ideales políticos de la izquierda latinoamericana: comienza presentándose como la madre de todos los poetas. Aquí se presenta quizás el rasgo propio latinoamericano de la ideología de la revolución de inspiración marxista: la revitalización de la idea de la hermandad transnacional, una idea que ronda la dialéctica artística desde el modernismo: Hispanoamérica comparte una misma lengua, muchos rasgos identitarios e históricos y la tradición del concepto de unidad panamericana no es nueva. Esto hace que dentro del programa revolucionario siempre tenga un lugar preferencial la solidaridad y hermandad entre países latinoamericanos.

Ambos conceptos, la resistencia y la fraternidad, se encuentran presentes en el discurso de Lacouture: “y me disponía, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como el que más<sup>7</sup>.” La resistencia está presente incluso en una pequeña escala y su poder simbólico funciona de manera inversamente proporcional a ésta. Es necesario que el sujeto oprimido tenga poco o ningún poder para que su acto de resistencia tenga valor. Además, el discurso de la resistencia siempre es político: los objetos que nombra se ven asignados a una estructura jerárquica en la que se aprecia el despliegue de la ideología. En este caso, Lacouture nombra territorios que ascienden gradualmente de lo escatológico hasta lo sagrado: un reducto que es el habitáculo del váter, el campus de la Unam, su identidad de uruguaya, México. El territorio, es decir el lugar, no solo geográfico, sino también simbólico donde se desarrolla la esfera de influencia del poder, se ve ordenado en una gradación que va de lo local a lo global. Si se inicia con el minúsculo lugar del reducto de un baño y con la identidad de pobre poeta uruguaya, que contrasta y en cierta forma desacraliza el aura grave del evento histórico. Al final de la gradación, el discurso de resistencia no puede sino finalizar como un llamado a la unidad latinoamericana: la declaración del amor transnacional.

Sin embargo, Lacouture es poeta y habla más de poesía que de política. Como todos los personajes de la novela, ella habla y actúa en función de la poesía, de la utopía de la literatura, que en el Olimpo creado por Bolaño ocupa el lugar más alto. La vida pobre y de futuro incierto de Lacouture cobra sentido porque participa de la joven escena poética de México DF, tanto en actos oficiales como en la vida bohemia, que son parte de este oficio de ejercer de poeta en Latinoamérica. Entonces, para los personajes de Bolaño, el sentido supremo de la vida pasa por la búsqueda de la poesía con mayúsculas, una entidad difusa, imposible de aprehender, pero sacralizada y llena de simbología. De esta manera, el pasaje del ideal político al ideal poético se sucede de forma natural y en ambas direcciones. Los poetas de Bolaño son todos revolucionarios y asumir esto significa actuar en consecuencia poética y política.

Un análisis onomástico arroja algunas pistas, pues Lacouture “costura” ambos conceptos, se declara un ente aglutinante, “madre de todos los poetas”, en sus propias palabras. El nombre, Auxilio, responde no solamente a su situación de encierro en una universidad ocupada por los militares, sino también a la condición *sine qua non* que hemos dado de la resistencia, la revolución se apoya en los “llamados de auxilio”, en la denuncia de un ente tradicional y anquilosado que continua dominando las esferas del poder. El pasaje de lo político a lo literario está claramente expresado en el desenlace: para distraerse, Auxilio escribe versos en el papel higiénico que tiene a disposición. Los militares abandonan la universidad y Auxilio piensa: “porque escribí, resistí”.

Entonces, en Bolaño, escribir es resistir. Y el grupo de jóvenes poetas vanguardistas del grupo llamado “realismo visceral” se dedica a eso, a buscar la escritura y la situación de resistencia necesaria para que esta escritura se vea legitimada. Si desde el principio se oponen

---

<sup>7</sup> Roberto BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998, p. 193.

a la figura más eminente de la literatura mexicana de ese entonces, Octavio Paz, sus ataques se producen contra cualquier individuo que represente al escritor oficial. Cuando existe el peligro de devenir un escritor oficial, lo que queda es el retiro a otro lugar, donde se pueda nuevamente comenzar una nueva forma de resistencia. Existe entonces una necesidad de actuar desde los márgenes. Nunca leemos ni un solo poema de los real visceralistas, pero la diégesis muestra un ejercicio de acción antitética constante. El poeta debe ser un ente declarado indefinidamente en rebeldía y su poesía es su modo de actuar, su capacidad de mantenerse en contra. Este arquetipo del poeta real visceralista es construido por medio de procedimientos propios a la creación del mito.

## **2. Política como parte del mito**

Entonces podemos preguntarnos, ¿Cuál es el modelo mimético de este artista revolucionario? La respuesta está en el arquetipo del artista, construido a través del mito. El mito es antes que nada un discurso recurrente. Así, el discurso de los poetas bolañianos, a pesar de venir de múltiples narradores diferentes, está unificado. Ejemplo de esto es la búsqueda constante de un mito de origen, que se encarna en Cesárea Tinajero, poeta que ha desaparecido en el desierto del norte de México. El contrapunto de la historia de Tinajero se sincroniza con las historias en las que se conocen las aventuras de los líderes del movimiento poético, Ulises Lima y Arturo Belano. La novela se inicia con la historia de García Madero y su encuentro con Lima y Belano, quienes le iniciarán en el mundo poético de los real visceralistas. Momentos antes de verlos por primera vez, cuando irrumpen para desafiar a un profesor que da un taller de poesía, Madero afirma: “Pero la poesía, (la verdadera poesía), es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dice presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito<sup>8</sup>.” Poco después, cómo no, Ulises Lima, lee un poema. Nunca lo conocemos, pero Madero concluye: “Y finalmente oí su voz que leyó el mejor poema que yo jamás había escuchado<sup>9</sup>.” En otro capítulo, Rafael Barrios, uno de los integrantes del grupo real visceralista, compara a Lima y Belano con Denis Hopper en *Easy Rider*, y los define como dos sombras llenas de energía y velocidad. Lima y Belano, a su vez, se refieren a Cesárea Tinajero, la poeta mítica que irán a buscar hasta el desierto, declarando que la consideran buena poeta, pese a no haber leído nada de ella<sup>10</sup>. Todos estos son ejemplos de la mitificación del poeta, ya que se elaboran discursos siempre indirectos sobre las aventuras de la figura idealizada y el tono de los relatos intenta adoptar un cariz celebratorio o, por lo menos, transmite sorpresa y estupor.

En esta lógica de la creencia en la poesía y en sus dioses particulares existe una estrategia de imitación de lo que se cree que es el poeta comprometido con la literatura. A lo largo de la novela, Bolaño se dedica a mitificar la figura de Cesárea Tinajero, de Lima y de Belano. A través de ellos mitifica un tipo de poeta. Todos admiran a Lima y Belano, cuentan sus aventuras, dan diferentes versiones de sus acciones, pero el lector nunca llega a conocerlos de primera mano, toda la información pasa por la narración de un tercero. De la misma manera, en un proceso de desdoblamiento de los niveles simbólicos, si los real visceralistas admiran a Lima y Belano, éstos admiran a su vez a Tinajero. El lector tampoco tendrá información de la poeta perdida más que por medio de Amadeo Salvatierra. Todos imitan a las instancias superiores sin poner en duda la autoridad del discurso celebratorio del poeta.

Las continuas referencias permiten establecer una concepción del modelo de mitificación. Gilbert Durand afirma que el proceso de construcción de un mito sólo se puede

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 162.

lograr a través de la repetición<sup>11</sup>. La repetición constante de esta sacralización de la poesía termina por conformar pues un sistema simbólico que se impone en el discurso de todos los narradores real visceralistas. El arquetipo del artista real visceralista queda así construido. Y un arquetipo está constituido de diferentes nodos de sentido que permiten elaborar un relato al utilizarlo. Es decir que el mito es una estructura de significaciones. El militante político, la literatura comprometida, la rebeldía contra una entidad más poderosa, el programa de una América Latina unida, todos estos elementos que hemos visto en Auxilio Lacouture se inscriben dentro de esta red de significaciones que conforman el arquetipo de Bolaño, su versión del poeta vanguardista latinoamericano de los años 70. Como un espejo, estos arquetipos se repiten en los otros poetas real visceralistas. Son diferentes voces de un mismo personaje. La repetición es en cierta forma el eco de este reflejo de esta necesidad de imitar, de pertenecer, puesto que aquél que no imite podría quedar excluido del grupo vanguardista.

Sin embargo, no debemos confundirnos. Bolaño no se limita a celebrar este arquetipo del artista comprometido. O al menos está claro que no está interesado en hacer de las aventuras de sus poetas una elegía. Al contrario, utiliza y explota esta mitificación que existe alrededor del oficio de artista solo para poder especular. Bolaño ha comprendido bien que la diégesis se alimenta de lo bien construidas que estén sus estructuras simbólicas. La novela se encarga de construir un imaginario propio, que sea capaz de desplegarse de diferentes formas, pero que apunte siempre hacia un mismo lugar. La excusa es el artista y su riqueza como símbolo. Al tomar un cronotopo establecido en México en los años 70 y, posteriormente, cuando sus líderes comienzan su errancia primero por el desierto y luego por Europa, Bolaño nos hace creer que está narrando una épica. La épica del artista que se sobrepone a los obstáculos y triunfa con su arte. Pese a que el tono de la narración entra en ese registro por momentos, la diégesis también muestra la ambigüedad de la figura del poeta. En este sentido, Bolaño no sigue a Girard: parece no creer en la infalibilidad del sistema del deseo mimético, pues sus personajes que funcionan como modelos atraviesan también un registro cercano al *pathos*. Y al hacerlo, Bolaño no duda en imprimir en su discurso un tono de parodia.

En efecto, se puede apreciar que Bolaño, como ya dijimos, consciente de que la creación de una estructura mítica se trata más bien de una estrategia narrativa, realiza una puesta en escena mágica para después mostrar el esqueleto frágil del decorado. Es decir, no duda en desmitificar inmediatamente la estructura que él mismo ha construido. El artista, en Bolaño, no solamente es un héroe romántico que despierta una auténtica empatía. También es un ser confundido, huidizo, inseguro y que es capaz de burlarse de su propio discurso. La creación del *pathos* del artista en Bolaño, no está dirigida a profundizar esta empatía hasta lograr una catarsis que eleva al personaje en héroe. Al contrario, el personaje tipo de *Los detectives salvajes* es muy contemporáneo en ese sentido y está mucho más lejos del clásico Ulises de Homero que del antihéroe risible que representa Ulises Lima. En otras palabras, Bolaño practica la parodia. La historia del realismo visceral no es unívoca en su significación, por un lado apela a la mitificación del artista vanguardista y por otra se burla de él. Todos los cálculos del esnobismo de la vanguardia requeridos por el principio mimético de Girard caen al agua en el momento en que los modelos devienen criaturas falibles.

Este proceso de desmitificación implica una lectura antitética de todo lo que constituye a la versión romántica del artista que se ha construido. Por ejemplo, cuando Lima y Belano desaparecen, algunos afirman que están preparando una revolución poética que cambiará para siempre la literatura mexicana, mientras otros dicen que se dedican a vender marihuana. Pese a ello, los otros integrantes del realismo visceral los consideran los nuevos interlocutores de la vanguardia: en efecto, Lima y Belano son los más arrojados a la hora de

---

<sup>11</sup> Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale*, Poitiers, Bordas, 1969, p. 418.

interrumpir conferencias de Octavio Paz o a desafiar a intelectuales respetados como Monsiváis. Al hablar de las revistas que producen de forma artesanal, el joven García Madero pregunta cómo pudo el joven Lima financiar su publicación. La respuesta es laudatoria: “Un tipo como Ulises Lima es capaz de cualquier cosa por la literatura<sup>12</sup>.” Sin embargo, ante su insistencia de una explicación más clara, obtiene la respuesta: “Vendiendo mota”. El discurso real visceralista parece así tener dos capas, la primera en la que el sistema de cálculo esnobista funciona de manera ejemplar y una segunda en la que el discurso queda en ridículo y solo queda el humor como expresión de su realidad.

Esta parodia alcanza también el registro simbólico de la militancia política. Como dijimos, el concepto de marginalidad, de errancia, es esencial como lugar desde donde se enuncia el discurso político. Lima, Belano y los demás real visceralistas no dejan de viajar cuando el grupo deja de existir. La representación de este viaje permite una doble lectura: por un lado cumple una función mitificadora y por el otro se trata de una parodia. El carácter doble de esta representación es visible en ambos líderes del real visceralismo. Ulises pasa hambre en su estancia en París, duerme en un sofá humillado por su ex novia en Israel y se pierde en el viaje de una delegación de poetas en Nicaragua. Belano trabaja como vigilante de camping, arriesga su vida como fotógrafo en Angola y mendiga la publicación de colaboraciones en revistas de literatura en España. De esta forma, cumplen con el carácter errante del artista marginal pero lo hacen desde una situación de desventaja, llegando en ciertas ocasiones al patetismo.

Un ejemplo que ilustra claramente esta desmitificación del poeta militante y marginal es la narración de Fabio Ernesto Logiacomo. Logiacomo es uno de los personajes que narra su encuentro con los real visceralistas en la segunda parte de la novela. Logiacomo es un escritor argentino, pero su historia transcurre en México. Como casi todos los narradores de la segunda parte de la novela, su historia cuenta en primera persona un encuentro con los real visceralistas. Su discurso incluye algunas de las características que hemos consignado sobre el arquetipo del poeta. Cuenta que ha vivido “a salto de mata” en varios países latinoamericanos y todo ello con el dinero justo e incluso pasando hambre. Así, la errancia y la marginalidad hacen parte de la construcción del personaje. Posteriormente, Logiacomo cuenta que es contactado por los real visceralistas y, cuando los encuentra, expresa su desconcierto porque siente que falta lo que él denomina “la simpatía, la viril comunión en unos ideales, la franqueza que preside el acercamiento entre poetas latinoamericanos”. Logiacomo adopta pues el discurso de la fraternidad latinoamericana y en este registro tiene un horizonte de expectativa, tal como Lacouture, en el cual espera que la simpatía entre poetas latinoamericanos se dé como espontánea y natural. Nuevamente el análisis onomástico nos puede dar una pista en ese sentido: la primera parte de su apellido, logia, hace referencia a un grupo que funciona bajo reglas determinadas. Hasta ahí presentamos a Logiacomo como un representante más del arquetipo de poeta.

Sin embargo, el elemento que nos ayudará a descifrar mejor el alcance de lo político es la narración de las circunstancias en las que llegó a México. El poeta argentino cuenta que se encuentra pasando hambre en Panamá y recibe la noticia de que acaba de ganar un premio literario. Se trata del premio “Casa de las Américas”, nombre de un premio histórico otorgado por el gobierno cubano y considerado uno de los galardones literarios más conocidos a nivel latinoamericano. El único detalle es que Logiacomo no había concursado ese año, lo había hecho un año antes. Al ser premiado un año más tarde, el poeta recibe como explicación de parte de los funcionarios cubanos que su libro se había traspapelado. No es el único detalle extraño. Al hablar con los real visceralistas, Logiacomo les comenta que una vez que el poemario premiado fue publicado, descubrió que un poema fue eliminado de la versión final.

---

<sup>12</sup> Roberto BOLAÑO, *op. cit.*, p. 31.

Se trata de un poema sobre Daniel Cohn-Bendit, protagonista de las protestas del mayo del 68 francés. La respuesta de los editores a esta omisión es que Cohn-Bendit había realizado pocos meses antes declaraciones en contra de la revolución cubana. La conclusión de Logiaco es reveladora: “La literatura no es inocente, eso lo sé yo desde que tengo 15 años<sup>13</sup>.” En este punto, la desmitificación del poeta no sirve solamente como posible ejercicio de parodia. Existe también una clara crítica a la relación estrecha entre literatura y poder, más allá del signo ideológico de este poder. De esta manera la literatura cobra sentido como campo de confrontación política, tal como lo pronosticaba Walter Benjamin.

El acto de escritura se establece así como un acto político, pues es imposible escribir sin significar, sin dotar de sentido. En ese sentido, la representación del sujeto escritor no escapa a su determinación política. En el caso de Logiaco, la crítica es clara: se condena la mediación de las prácticas culturales por parte de las instituciones oficiales. El control y la organización de las prácticas culturales siempre han sido objetivos de entes que intentan de esta manera extender su poder en cierta esfera determinada. Logiaco, por su parte, solo añade un mantra muy conocido, con un toque de humor: “Las cosas en Latinoamérica ocurren así<sup>14</sup>.”

### 3. El campo literario

Existe una tercera vía en la cual se manifiesta lo político en *Los detectives salvajes*. Esta vía comprende en realidad las dos formas anteriores que acabamos de analizar, la militancia política y la parodia o crítica del arquetipo que representa esta militancia. Se trata del funcionamiento del campo literario, que responde a ciertas lógicas propias al concepto de lo político. De esta manera, al hablar de campo literario, los dos fenómenos que hemos descrito se convierten en ramificaciones de una misma raíz, pues quedan conjugados dentro del análisis de las formas en las que se manifiesta el poder en el oficio de escribir. Para ello debemos tener en cuenta dos principios.

En primer lugar, lo que vamos a llamar el principio de aceptación. Vamos a basarnos en una idea del sociólogo Pierre Bourdieu, explicada en su obra *Las reglas del arte*<sup>15</sup>. Bourdieu explica cómo el arte funciona en torno a una ordenación jerárquica, gracias al presupuesto que implica aceptar la existencia de dicha jerarquía. Existen, claro está, condicionantes económicos que tienen consecuencias en esta jerarquía: el precio del producto o el valor del acto de consumo, así como el volumen consumido y la cualidad social del consumidor. Pero la innovación más importante de Bourdieu al definir el campo literario es el aspecto del valor simbólico. El sociólogo nos indica que el valor simbólico es el valor que se da a un determinado producto artístico sin tener en cuenta sus cualidades materiales. El valor simbólico es lo que la obra de arte representa como aporte al capital cultural. Y dentro del régimen de lo simbólico está lo que Bourdieu llama la producción de la creencia. En la producción y consumo de esta creencia participan tanto los lectores como los escritores. La participación en los procesos constitutivos de la pertenencia al campo literario implica así la aceptación de un conjunto de presupuestos que por definición no se cuestionan<sup>16</sup>. En este contexto, el poder mágico del artista es una “impostura legítima”: el artista debe su eficacia mágica a toda la estructura del campo, que le reconoce y autoriza. Nos encontramos pues frente a un sistema que obliga a sus participantes, los artistas, a obedecer unas ciertas reglas establecidas. En recompensa, el artista recibe el aura mágica que le otorga el hecho de ser parte de este campo. Es dentro de este sistema que el artista tiene derecho a intentar mostrar sus cualidades. De esta forma, en el campo literario todo artista debe partir de un principio de

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>15</sup> Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 279.

aceptación, para poder participar del proceso creativo. Esto implica una reglamentación que, aunque sea oficiosa, podemos considerar como una organización política en el sentido en que permite organizar la producción y consumo de lo que algunos autores llaman la *República mundial de las letras*<sup>17</sup>.

En segundo lugar, el campo literario va a obedecer a lo que vamos a llamar el principio de competencia. En este caso nos vamos a referir a la teoría del deseo mimético, desarrollada por René Girard. Girard afirma, como se ha dicho, que el deseo de un objeto no es espontáneo, está mediado por un modelo. De este esquema nace la rivalidad y de ella la violencia. El anhelo de un artista de escribir una obra maestra podría enmarcarse en esta lógica, ya que la literatura es un juego de intertextualidades y, en la misma medida, un texto está inspirado siempre de alguna forma por uno o varios textos anteriores. La rivalidad por su parte nace de la competencia inherente al sistema literario, que puede coronar o condenar una obra. La violencia es, por supuesto, retórica, como lo hemos visto al hablar de la vanguardia, su mejor ejemplo: la vanguardia se presenta a sí misma como un instrumento para combatir a la tradición. Así, el principio de competencia nos permite establecer que los artistas están destinados a una confrontación con el fin de avanzar dentro del régimen de lo simbólico del que habla Bourdieu. Y en esta confrontación podemos observar que el modelo propuesto por Girard del deseo mimético y la doble rivalidad puede verse aplicado (aunque sea más difícil aplicar al campo literario la idea de la violencia generalizada).

Bolaño, al crear personajes artistas, pone en juego todas estas consideraciones. Debido a ello, los personajes real visceralistas actúan dentro de este sistema de aceptación y competencia. En Bolaño, el campo literario está concebido como un territorio donde existen reglas, donde se dan enfrentamientos dialécticos y donde se producen relaciones de ida y vuelta con el poder. Se impone la competencia y la necesidad de subvertir otros lenguajes competidores. Podemos tomar como ejemplo el episodio en el que Belano se enfrenta en un duelo de espadas con un crítico llamado Iñaki Echavarne. Belano, además evidente alter ego de Bolaño, cuenta al narrador que el duelo se debe a la posibilidad de una mala crítica que Echavarne podría hacer sobre su nueva novela. La crítica ni siquiera ha sido publicada, pero para Belano el asunto es serio. Como siempre pasa con Belano y Lima, la historia nos es contada por una tercera persona. El hecho de que el duelo sea referido en tres narraciones distintas, contada por tres testigos, aporta el halo mítico que Bolaño utiliza para sus descripciones. Vamos a concentrarnos en dos de estas narraciones. Guillem Piña es un amigo de Belano y hará de padrino durante el duelo. En su narración podemos observar la justificación del duelo<sup>18</sup>. Belano se refiere a Echavarne como un “tiburón”, un crítico duro que puede juzgar muy mal el hecho de que existan juegos de semejanzas entre los dos últimos libros del escritor. Además, al entrar en detalles, Belano cuenta que Echavarne ya ha tenido un enfrentamiento serio con un escritor llamado Aurelio Baca. Éste ejemplifica al escritor veterano que tiene poder institucional dentro de la literatura de España. Belano lo llama “el Catón de las letras españolas”. Después de dar a entender que Baca tiene mucho poder, Belano comenta que nunca podría tenerlo de su lado porque se ha burlado de él en su penúltimo libro.

Es evidente la crítica que hace Bolaño al escritor que obtiene grandes cuotas de poder dentro del campo literario. Baca representa al autor que ejerce ese poder menos gracias al capital simbólico de su obra en sí que a sus relaciones públicas y su grado de pertenencia a la institucionalización de la literatura. De esta forma Bolaño añade un nuevo elemento a su representación del campo literario como estructura política: el juicio ético. Para Bolaño, Baca, por su forma de participar y ejercer su poder en el campo literario, representa el escritor

---

<sup>17</sup> Cf. Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

<sup>18</sup> Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 474.



condenable, de pocos méritos estéticos y muchos logros sociales. Bolaño propone así una ética literaria que toma como principio el juego dentro del campo simbólico de la estética, dejando entrever que esta debe prevaler sobre cualquier otro elemento en la participación en el campo literario.

La segunda parte del duelo está narrada por Jaume Planells, amigo y padrino del crítico Echavarne<sup>19</sup>. En esta parte tenemos la descripción del momento del duelo, mientras los padrinos y algunos amigos observan lo que acontece. El relato tiene por momentos el tono que produce la mitificación de las acciones: “Del extremo norte de la playa, de entre unas rocas, aparecieron entonces dos figuras”. Sin embargo, el tono no tarda en deslizarse hacia la parodia y finalmente a la condena: “Iñaki y su contrincante siguieron dale que te pego, dale que te pego, como dos niños tontos”.

El duelo tiene una significación doble. Por un lado teatraliza los diferentes poderes del sistema literario (con escritores y críticos como potenciales enemigos) y su enfrentamiento sobre una base de reglas establecidas (en este caso el duelo ha sido acordado, dos padrinos han sido nombrados y éstos han verificado la idoneidad de las armas). Dentro de esta lógica, ambos tienen que intentar vencer al otro para sobrevivir. Belano es un autor desconocido, que no ha publicado libros, solo pequeñas contribuciones a revistas. Para seguir existiendo como poeta, Belano necesita enfrentarse con alguien, más allá de lo anacrónico del hecho de hacerlo a duelo. Ante la incapacidad de Belano de poder publicar una defensa de la mala crítica, porque es conocedor de su condición marginal en el sistema literario, opta por buscar el enfrentamiento físico. Increíblemente, el crítico acepta. Este escenario improbable es la teatralización de dicho sistema.

Sin embargo, el funcionamiento del campo literario se devela de una forma más clara cuando Planells describe lo que hacen los espectadores:

Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (si me permiten la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia<sup>20</sup>.

Aquí trasluce la posición de los consumidores ante el enfrentamiento de los productores, del lector frente al escritor. Todos dicen estar locos, porque continúan con la teatralización que no es otra cosa que el objeto principal del campo literario: la ficción. Piña, por un momento, tiene la epifanía de comprender que la magia de la ficción representa un pliegue en el que se articula esta milagrosa inocencia, que no es otra cosa que la creencia de la que habla Bourdieu, la que hace posible que la ficción sea participativa, al establecer su existencia en base a un pacto en el que todos deberán participar.

Bolaño no sólo escenifica estas relaciones de poder en un tono de parábola. Lo hace también cuestionando las bases de funcionamiento del sistema literario. En un capítulo posterior, escuchamos una serie de testimonios de escritores que se encuentran en la feria del libro de Madrid. Florence Olivier ya realizó un interesante análisis de estos testimonios y el estatuto de poeta<sup>21</sup>. Los testimonios son cortos y todos hablan del oficio de escribir. El tono es ambiguo, pues tenemos la franca caricatura de los escritores “institucionalizados”, es decir los que han hecho carrera gracias a una buena política de relaciones públicas (y aquí

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 476.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 481.

<sup>21</sup> Cf. Florence OLIVIER, “El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño”, en Karim BENMILOU, Raphaël ESTEVE (eds.) *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, PUB, 2007.

volvemos a recordar el ejemplo del *snob* de Girard). También observamos en estos discursos espacios de lucidez en la apreciación de algunas características del funcionamiento del campo literario. Aquí volvemos a encontrar a Aurelio Baca, escritor que confiesa que él no sería el tipo de escritor que se haría exiliar a Siberia en época de Stalin ni que perdería su trabajo en época de McCarthy<sup>22</sup>. En otras palabras, Baca no se sonroja al decir que sabe bien cómo combinar la práctica de la escritura con una estrategia política que le asegura una supervivencia literaria. Otro escritor, Pere Ordoñez critica la nueva generación de escritores latinoamericana. Afirma que los escritores de antes venían de buena familia y hacían del acto de escritura un oficio de transgresión. Según Ordoñez, los nuevos escritores vienen del “lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada<sup>23</sup>”. Finalmente, Julio Martín Morales da un consejo definitivo: “Un escritor debe parecer un enano y DEBE sobrevivir<sup>24</sup>.” La supervivencia en la arena literaria no está asegurada y solo la aceptación de ciertos principios (recordemos por ejemplo que el lugar de la enunciación es un lugar institucionalizado como la Feria del Libro de Madrid) permitirá la supervivencia. Poco importa ya lo que sea necesario hacer para ello, incluso parecer un enano.

Así, la representación de Bolaño del mundo literario es irónica y pesimista. Decididamente crítica contra el tipo de escritor que hace carrera a la sombra de las instituciones, Bolaño parece por momentos adherir a la idea de que la belleza del arte debe primar, como lo hace dentro de la escala de valores del artista vanguardista del pasado. Sin embargo, como hemos visto, esta visión, por momentos intencionalmente romántica, no está exenta de los visos de la parodia. Lo que está claro es que Bolaño aprovecha las posibilidades ficcionales del personaje artista debido a la complejidad de su representación, al gran potencial simbólico de adentrarse en la puesta en abismo de escribir sobre personas que escriben.

También hemos demostrado que lo político está presente en el texto de *Los detectives salvajes*, ya sea en forma de discurso militante, ya sea dentro de la estrategia de la parodia. En última instancia, hemos visto como la noción de lo político tiene un papel activo dentro de lo que se llama el campo literario. De esta manera, el escritor es un ente político que sobrepasa la idea inicial de artista comprometido. Más allá de su posible adherencia o no a una ideología y al hecho de que utilice la literatura como instrumento, la instancia última donde se desenvuelven las manifestaciones de poder es siempre el texto: en el discurso y su agenciamiento se mueven las significaciones que determinan el lenguaje de lo político. En este marco, el proceso mimético se muestra como un terreno fértil para analizar el funcionamiento de dichos sistemas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BENJAMIN, Walter, GANDILLAC, Maurice de, DOUSSON, Lambert y otros, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*, Paris, Gallimard, 2007.

BENMILOUD, Karim, Raphaël, ESTEVE, *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, PUB, 2007.

BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale*, Poitiers, Bordas, 1969.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 487.

GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1995.

PONIATOWSKA, Elena, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México D.F., Ediciones Era, 1998.

RAMOND, Charles et VINOLO, Stéphane (eds.), *René Girard politique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.