



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Roberto Bolaño: viaje y literatura

D. Pedro Bayarri Saura
2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Roberto Bolaño: viaje y literatura

Autor: D. Pedro Bayarri Saura

Director: D. Vicente Cervera Salinas



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Pedro Bayarri Saura

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Roberto Bolaño: viaje y literatura

y dirigida por,

D./Dña. Vicente Cervera Salinas

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 7 de julio de 2023

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis nunca se habría concluido sin el apoyo y la presencia de una serie de personas a quienes no puedo menos que dar las gracias aquí. En primer lugar, a mis padres por su respaldo incansable. A Vicente Cervera por su infinita amabilidad, paciencia y sabiduría. A mi familia y amigos; a Pedro, Antonio y Fran por las conversaciones siempre amenas y estimulantes.

También quiero dedicar un recuerdo a mis profesores y compañeros del Máster Universitario en Literatura Comparada Europea por brindarme una de las experiencias académicas más satisfactorias de mi trayectoria; a los miembros del Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales de la Universidad de La Sapienza por su amable acogida en Roma; a los estudiosos de la obra de Roberto Bolaño que han hecho posible esta investigación; y, finalmente, al propio Roberto, a quien, tras tres años de investigación en profundidad y aproximadamente diez de entusiastas lecturas, me permito tutear ya como a un amigo.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Viaje y literatura en la obra de Roberto Bolaño.....	14
1.1. Aspectos generales del viaje literario-existencial como motivo medular de la obra de Roberto Bolaño. El viaje sentimental y la tradición americana	15
1.2. Los espacios de la literatura de Bolaño.....	31
1.3. Persecución y fuga como movimientos complementarios del viaje de Bolaño.....	44
1.4. Los nuevos <i>flâneurs</i> en la ciudad sin límites del cambio de milenio.....	67
1.5. Exilio, extraterritorialidad y literatura.....	90
1.6. Hogar y retorno: una Ítaca de la memoria.....	110
2. Influencias literarias en el motivo del viaje de Bolaño	129
2.1. El viaje de Roberto Bolaño como viaje romántico: influencias y características	130
2.2. Evolución de la idea romántica del viaje en el Simbolismo y su influencia sobre Bolaño	157
2.2.1. Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe.....	159
2.2.2. Arthur Rimbaud como ideal mítico del poeta viajero de Bolaño.....	180
2.2.3. Del Simbolismo al Modernismo: Marcel Schwob, Stéphane Mallarmé y Rubén Darío ...	215
2.3. El viaje <i>beatnik</i> de Roberto Bolaño	230
2.4. Apuntes sobre formas simbólicas del viaje infinito en Bolaño: la literatura y la búsqueda metafísica en Borges y Cortázar.....	249
Conclusiones	275
Bibliografía	291
Anexo I: Introducción en inglés.....	302
Anexo II: Conclusiones en inglés	314

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral tiene su origen en una investigación cuyo resultado fue mi Trabajo Fin de Máster del Máster de Literatura Comparada Europea de la Universidad de Murcia. El trabajo se centraba en comparar las figuras de los escritores y poetas Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 28 de abril de 1953 – Barcelona, 15 de julio de 2003) y Arthur Rimbaud (Charleville, 20 de octubre de 1854 – Marsella, 10 de noviembre de 1891), y se prestaba especial atención a los aspectos de la biografía de este y cómo se veían reflejados en el pensamiento y en la literatura de aquel. Entre los resultados de esta investigación preliminar, se evidenció la importancia central de una serie de motivos compartidos que se repiten a lo largo de toda la literatura de Bolaño, con el viaje como uno de los ejemplos más significativos. A la literatura de Bolaño había llegado muchos años antes, por casualidad, con una lectura fortuita de *Los detectives salvajes* que me empujó a profundizar en el resto de su obra. Aquella lectura juvenil del corpus textual de Bolaño tuvo una consecuencia indirecta: el descubrimiento de un sinfín de nombres de escritores presentes en toda su literatura, algunos desconocidos para mí hasta entonces, otros redescubiertos desde la nueva mirada que les imprimía Bolaño. Este carácter enciclopédico o hipertextual, sumado a mi posterior formación traductológica y comparatista en literatura, me llevó de manera natural a profundizar en comparaciones con otros autores a los que Bolaño hace referencia en sus textos. De ahí que, una vez intuido el papel central de la idea del viaje no ya solo en la literatura de Bolaño de forma aislada, sino en relación con esa tradición de autores en los que se inspira y a los que rinde homenaje mediante el entramado referencial que caracteriza su literatura, se me planteara la posibilidad de demostrar la pertinencia de este motivo como uno de los principios vertebradores de su obra y cómo este asimila, prolonga y proyecta al futuro toda una tradición literaria. Con esta perspectiva en mente, se abrieron caminos inesperados que facilitaron una nueva mirada en la investigación comparatista para llevar a cabo un análisis de conjunto que, en última instancia, revelara qué significa el concepto de «viaje» dentro de la personal estética de Bolaño, así como de qué fuentes, fundamentalmente literarias y biográficas, bebe principalmente. Si bien este es el ánimo que me empujó a acometer la investigación cuyos resultados se verán aquí reflejados, aún cabe hacerse la pregunta de si resulta productivo adoptar un enfoque crítico para analizar la obra de un escritor como Bolaño partiendo de dos términos centrales en apariencia tan genéricos como los que dan título a este trabajo: «viaje» y «literatura».

Para averiguarlo, retrocederé hasta junio del año 2003. En aquel mes, muy avanzada ya la enfermedad hepática que causaría su muerte apenas un mes después, el escritor chileno Roberto Bolaño asistía en Sevilla al congreso denominado Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por la editorial Seix Barral. Allí, los diversos escritores que presentaron ponencia, incluyendo el propio Roberto, meditaron sobre el estado de la literatura hispanoamericana del momento, tanto la de sus predecesores como la de su generación. Los textos que resultaron de esas ponencias, recogidos en el volumen *Palabra de América* (2004), son tan variopintos como los autores que los redactaron, pero en muchos de ellos se descubre una línea discursiva común con una serie de elementos que se repiten, de entre los cuales hay dos que conviene destacar. En primer lugar, los autores presentes admiraban de forma unánime a Bolaño y lo declaraban maestro, referente y faro literario de la generación allí representada. En segundo lugar, al igual que Bolaño, estos autores expresaban un cierto rechazo, alejamiento o extrañamiento con respecto al concepto editorial del *boom*, muchas veces partiendo del análisis distanciado e irónico, así como un deseo de superación de las estrecheces estructurales y temáticas que el mundillo literario y editorial parecían imponerles al relacionarlos con este término. Por el contrario, los escritores hispanoamericanos de la generación de Bolaño, o al menos los representados en este encuentro (Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays, Jorge Volpi y el propio Bolaño), abogaban por la posibilidad de elaborar una literatura cosmopolita, desligada del exotismo tropical o de las novelas del dictador en la estela del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, una literatura personal y sin limitaciones contextuales, espaciotemporales o temáticas donde también tuviera cabida la cultura de masas. Todo esto es muy acorde con el contexto histórico-cultural de la segunda mitad del siglo XX, cuando cobra fuerza en literatura el fenómeno que George Steiner denomina «extraterritorialidad», al cual también se hará referencia en el cuerpo de la investigación, pero que, a grandes rasgos, apunta a una desvinculación del literato de su contexto inmediato. Por esta razón, se percibe un rechazo generalizado de la idea de literaturas nacionales en favor de una literatura universal, tal y como expone Bolaño, con énfasis beligerante, en una interesante entrevista radiofónica de 1998 con el también escritor chileno Pedro Lemebel que incluyo en la bibliografía. A esto se le suma el avance, entonces aún incipiente, pero hoy en día ya en plena explosión, de las actuales realidades tecnológicas, presentes en el congreso sevillano en ponencias como la de Cristina Rivera Garza, que reflexiona sobre la relación de la literatura con los espacios digitales compartidos como los blogs del Internet de los 2000.

Una de las características fundamentales de dichas realidades tecnológicas es que permiten el acceso inmediato a ingentes cantidades de texto e información mediante el fenómeno de la hipervinculación o interconexión textual. La literatura hispanoamericana del cambio de milenio (o, al menos, la de los autores que compartieron estas jornadas), en mimesis con este fenómeno, se convierte en muchos casos en una literatura con una pretensión totalizadora, acumulativa, donde tienen cabida todas las formas, temáticas y estilos textuales y donde la labor del escritor pasa a ser una de selección y yuxtaposición de las realidades textuales que darán forma a su obra, desde las más literarias o especializadas hasta aquellas propias de la cultura pop. Es algo comparable al *collage* en las artes plásticas, y se puede expresar mediante la metáfora del caleidoscopio que permite ver como un todo un conjunto de fragmentos yuxtapuestos, aunque sin continuidad inmediata entre ellos. Esto también está ligado con la técnica literaria del *cut-up*, de origen surrealista y practicada por William S. Burroughs, un autor de gran influencia para Bolaño, como se desarrollará en el correspondiente apartado. La técnica totalizadora de creación literaria mediante acumulación caracteriza la narrativa de algunos autores presentes en el encuentro, como la novela *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán, pero también está presente en la concepción de la novelística de Bolaño, no solo de sus obras más extensas como *Los detectives salvajes* (1998) o *2666* (2004), sino también de otras más breves como *Amuleto* (1998) o *Nocturno de Chile* (2000), asimismo interpretables desde esta dimensión caleidoscópica y acumulativa. No obstante, cabe señalarse que este fenómeno no es exclusivo de esta generación de autores ni de la literatura hispanoamericana, sino de parte de la literatura mundial cercana al cambio de milenio y posterior. Piénsese, por ejemplo, en textos como la novela *Austerlitz*, de 2001, del austriaco W.G. Sebald, o en las obras de los estadounidenses Thomas Pynchon y Don DeLillo.

En su ponencia del citado encuentro sevillano, Edmundo Paz Soldán se refiere a estas novelas de su generación como «novelas de la multiplicidad de la información», y dice sobre *Mantra* de Fresán que es una novela «múltiple e inabarcable». También que «Fresán [cosa que podría aplicarse a Bolaño o a otros de los citados autores] trabaja por acumulación. Su modelo formal es el diccionario, o la enciclopedia (...)». Y luego: «Está claro que los proyectos estéticos del Boom han sido abandonados: el modelo ciberespacial del hipervínculo está más cerca de *Mantra* que los autoritarios mapas de lectura (...) que planteaba Cortázar [cuyas novelas, no obstante, son otro ejemplo de esta forma de literatura

caleidoscópica, símbolo muy presente en la propia *Rayuela*, que además influirá decididamente en la literatura de Bolaño]» (Bolaño et al., 2003: 161-162).

La literatura (en principio la novela, pero estos autores, y especialmente Bolaño, apuestan enérgicamente por la hibridación y confusión de géneros, en consonancia con la mencionada hipervinculación), entonces, se disgrega, se difumina, renuncia a la linealidad y adopta la multiplicidad e incluso la contradicción y la disonancia entre líneas argumentales, estilísticas y temáticas como motores internos. Partiendo de esta base compartida por determinada literatura extraterritorial a la que aquí me estoy refiriendo, y particularmente visible en la obra de Bolaño, ¿cómo plantearse el análisis crítico global de un entramado textual de estas características, más inabarcable aún cuando cada texto no se puede desligar de la fractalidad y la red de relaciones inter e intratextuales que caracterizan la obra literaria del chileno?

A mi juicio, la crítica exhaustiva solo será posible si tiene en cuenta estas particularidades del texto, y por ello el análisis llevado a cabo en la presente tesis, si bien pretende ser todo lo totalizador posible, se amolda a este carácter fragmentario y caleidoscópico paradigmático de la literatura de Bolaño. Y en el caso del análisis temático de un motivo tan amplio como el del viaje que en esta investigación se ha llevado a cabo, la fragmentariedad de los textos analizados se refleja en el estudio de una serie de influencias, formas y enfoques que componen el motivo del viaje y que se suceden sin continuidad inmediata aparente, pero que, contemplados como un todo, arrojan la visión más global posible del tema analizado, a la vez que se erige como un espejo del mismo en la obra literaria del chileno, que no oculta sus quiebros y contradicciones.

Por esta razón, se ha elegido un tema tan abierto, dilatado y en cierto modo abstracto como el del viaje como punto de partida de la investigación, pues, a mi parecer, el análisis de la interrelación de las formas más concretas que el término genérico «viaje» engloba suscita más interés y resulta más fértil que el estudio de cada una de estas formas como realidades aisladas. Expresado en otras palabras: el análisis parte de un método relacional o comparatista. Así pues, inevitablemente, la disciplina de la literatura comparada nos da la clave de este estudio de interrelaciones, en última instancia comparatista, y más si tenemos en cuenta la omnipresencia de la literatura como tema y como fuente de la estética particular de los textos de Roberto Bolaño. Al partir de esta perspectiva totalizadora, el corpus primario que analiza este estudio abarca el total de la obra literaria de Bolaño, incluyendo el conjunto de su obra narrativa (novela y cuento), poética y ensayística, teniendo en cuenta también las

dificultades que emergen a veces para clasificar definitivamente algunos de los textos del autor bajo ninguna de estas categorías (tómese como ejemplo *Amberes* (2002), publicada como novela, pero también como poemario recogido dentro del libro *La universidad desconocida* bajo el título «Gente que se aleja», o en el cuento «Playa», presentado como falsa crónica periodístico-autobiográfica en la colección de ensayos *Entre paréntesis*).

Partiendo de los presupuestos arriba expuestos, el motivo del viaje era, junto al del mal, uno de los dos temas generales alrededor de los cuales Bolaño parece vertebrar su obra. Él mismo lo señala cuando habla del *Moby Dick* de Herman Melville y el *Huckleberry Finn* de Mark Twain como los dos caminos posibles o los dos destinos de todo novelista americano a la hora de escribir. Suscribo así plenamente la argumentación de José Javier Fernández Díaz cuando afirma que, al establecer esta distinción, Bolaño

traza un dilema que ilustra dos modos de discurso que se pueden observar en su propia producción: uno, la exploración del horror, la aspiración a la totalidad y la radiografía del «mal absoluto», que prefigura *Moby Dick*, y dos, el viaje, la aventura y el humor, que están representados por *Huckleberry Finn* (Fernández Díaz, 2017: 15-16).

De esta dualidad de discursos principales, esta investigación opta por centrarse en el segundo, el relativo al viaje y a la aventura, si bien ambas formas del binomio que plantea Fernández Díaz no son separables y están estrechamente ligadas entre sí en la literatura de Bolaño.

Al mismo tiempo, la investigación tiene en cuenta la omnipresencia de la literatura, tanto en sus formas más explícitas como en sus referencias omitidas o implícitas, como obsesión estructural e impronta estética de los textos de Bolaño. Examinaré esta relación en mayor profundidad en el cuerpo del texto, pero sirva aquí como justificación de la elección de un tema lo suficientemente amplio y polifacético como para poder estudiar, desde el punto de partida de la literatura comparada, el universo de relaciones que lo compone y que quizá pueda aportar nuevas perspectivas para abordar futuros estudios, temáticos o de influencias, de una literatura tan prismática y abordable desde gran variedad de enfoques como la de Roberto Bolaño. Asimismo, el trabajo abre la posibilidad, a modo de propuesta, de llevar a cabo una investigación comparatista complementaria sobre el motivo del mal en su literatura, en todas sus formas y con un estudio de influencias paralelo al aquí llevado a cabo y que permitiría disponer de un análisis completo y relativamente exhaustivo de los dos temas con más presencia en la narrativa de Bolaño. Una aproximación a lo aquí propuesto se

encontraría, por ejemplo, en la tesis doctoral de Ángel Conde Muñoz titulada *Bolaño metafísico: una teodicea fronteriza* (2015) y elaborada en la misma Universidad de Murcia. El autor plantea en ella un análisis puramente metafísico de la idea del mal, entre otras, en la literatura de Bolaño, y al mismo tiempo la relaciona comparativamente con el tratamiento metafísico de la misma idea en autores como el John Milton de *El paraíso perdido*.

La mención a esta tesis sobre Bolaño, al igual que la anterior al texto de Fernández Díaz, me lleva a destacar un aspecto esencial del desarrollo de la investigación: lo que podríamos denominar el análisis del estado de la cuestión en la tan dilatada como valiosa literatura secundaria y crítica sobre la obra de Roberto Bolaño, que inevitablemente ha de llevarse a cabo para plantear un trabajo de estas características. Si bien tanto la obra de Bolaño como todo tipo de textos críticos sobre ella han sido de interés para el trabajo, se ha analizado especialmente el aparato crítico de aquellos autores cuyos textos abordan de forma más directa o indirecta inquietudes metodológicas y temáticas similares a las que motivaron esta investigación, ya sea por la voluntad de ofrecer una visión de conjunto de la obra de Bolaño, ya sea mediante análisis más específicos centrados en el motivo del viaje en alguna de sus formas o en otros motivos tangenciales o relacionados con este. Asimismo, se ha prestado especial atención a textos que reflejan una voluntad de esclarecer o enriquecer con nuevas lecturas comparativas la maraña intertextual e intratextual que constituye la literatura de Bolaño y que permite estudiarla en relación con un rico contexto puramente literario. De manera similar, han resultado de interés textos que tratan aspectos biográficos, más centrados en la figura de Bolaño en sí como escritor y viajero que en su literatura, en forma de ensayos o de entrevistas, que complementan el corpus primario estudiado, consistente en los textos de Bolaño y de los literatos con los que este se ha comparado. Además, se ha manejado constantemente literatura secundaria y crítica sobre la obra de estos otros autores y su contexto biográfico, histórico-social y literario, así como textos más generalistas sobre diversos conceptos filosóficos, históricos o estéticos manejados.

Las referencias bibliográficas utilizadas, dada su variedad, también se han adaptado a la estructura que el trabajo ha ido adoptando de forma orgánica. Mencionaré en esta introducción, conforme exponga la estructura de la tesis, los principales textos secundarios de referencia manejados, tanto como base del trabajo en su conjunto como en cada uno de los subapartados específicos, que han servido como punto de partida teórico para sustentar la investigación sobre bases firmes. Existen, por tanto, una serie de textos críticos variados, algunos con un enfoque muy amplio, que han sido de gran utilidad como referencia y como

sustrato del análisis a lo largo de toda la investigación. Los estudios de Chiara Bolognese sobre Roberto Bolaño, y particularmente su *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (2010), han sido una guía inestimable a la hora de concebir la estructura y la clasificación de las distintas formas del viaje. Asimismo, los monográficos de ensayos *Roberto Bolaño: Estrella distante* (2017), editado por Juan Antonio González Fuentes y Dámaso López García, *Bolaño salvaje* (2008), editado por Gustavo Faverón Patriau y Edmundo Paz Soldán, *Roberto Bolaño. Una literatura infinita* (2005), editado por Fernando Moreno, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002) editado por Celina Manzoni y *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), editado por Patricia Espinosa, han supuesto un caudal casi inagotable de perspectivas lúcidas sobre distintos aspectos de la literatura del chileno que sin duda se habrán visto reflejadas en el trabajo resultante de la investigación no solo en forma de citas, sino también de ideas recogidas de manera más o menos consciente. Por otra parte, dos textos más extensos han sido de gran utilidad para iluminar la interrelación entre la juventud de Bolaño, el espacio mexicano y el viaje. Me refiero a la obra de Montserrat Madariaga Caro *Bolaño infra: 1975 – 1977* (2010) y a la de Dunia Gras, Leonie Meyer-Kreuler y Siqui Sánchez *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño* (2010), cuyas fotografías han ayudado además a visualizar el estudio de los espacios, para el cual este libro ha jugado un papel destacado. También es importante mencionar los valiosos estudios de Alexis Candía Cáceres de 2008 y 2013, con su análisis de la dimensión lúdica en la literatura de Bolaño tan estrechamente relacionada con la lectura inter e intratextual aquí llevada a cabo, así como el ya citado *La alegría de las influencias: Roberto Bolaño y la literatura estadounidense* (2017) de José Javier Fernández Díaz, que ha aportado nuevas y valiosas miradas comparativas y estructurales que han nutrido esta tesis. Y, para finalizar, he de citar la breve pero extraordinaria entrevista de 1998 que Sergio Paz realizó a Bolaño para el periódico chileno *El mercurio*. De las respuestas de Bolaño a las cuestiones sobre viajes que se plantean en esta entrevista se han extraído algunos conceptos fundamentales para esta tesis.

Una vez establecido todo lo anterior, el trabajo resultante de la investigación se ha estructurado como sigue. En primer lugar, hay que destacar que el texto se ha dividido en dos bloques de una extensión similar, cada uno con un enfoque y una metodología predominantes bien diferenciados, si bien ambos atravesados por la perspectiva comparatista con la que se ha buscado dar cohesión metodológica a la investigación. En el primero de estos bloques, centrado en el análisis crítico del motivo del viaje, desde sus características

más generales hasta su multiplicidad de formas concretas tanto en la obra de Bolaño como en la de otros autores esenciales que lo preceden en la plasmación de los temas analizados en su literatura, acudo a la literatura crítica ya existente y al análisis comparativo con dichos autores para desarrollar una serie de motivos esenciales en la obra del chileno, todos ellos relativamente diferenciados entre sí, pero englobables por el hiperónimo «viaje».

El primer bloque se subdivide en seis apartados de extensión similar. El primero de ellos se titula «Aspectos generales del viaje literario-existencial como motivo medular de la obra de Roberto Bolaño. El viaje sentimental y la tradición americana». En él se plantean las bases teóricas más generales sobre las que se sustenta la posterior investigación, incluyendo el análisis de los conceptos filosóficos del viaje que maneja Bolaño en su obra, la relación intrínseca que Bolaño establece entre los conceptos de viaje y literatura, el carácter metarreflexivo de esas ideas en su obra, cuestiones biográficas y distintos modelos literarios de su concepción del escritor como viajero y del viaje como motivo medular de una determinada tradición literaria americana. Además de aquellas referencias secundarias con carácter general ya citadas, que han sido particularmente esenciales para este capítulo por su carácter introductorio, para este apartado se han tomado como principales referencias bibliográficas textos como el de Gustavo Pierre Herrera «Bolaño en el camino: el viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*» (2012), o textos literarios que iluminan significativamente la investigación como la *Filosofía del viaje* (1964) de George Santayana o el *Viaje sentimental* (1768) de Laurence Sterne. El segundo apartado de este bloque, «Los espacios de la literatura de Bolaño», se centra precisamente en el estudio y clasificación de los espacios por donde trascurren los viajes de la literatura de Bolaño y el universo de relaciones conceptuales que cada uno de ellos implica. Se presta especial atención a los espacios urbanos basados en la realidad y a los espacios míticos puramente ficticios, y cómo Bolaño los imbrica para componer las peculiares coordenadas espaciales de sus ficciones. También se explora el tradicional contraste entre civilización y barbarie de la literatura americana en relación a estos espacios y cómo Bolaño subvierte este tópico. Las fuentes bibliográficas secundarias de este apartado han sido principalmente las arriba citadas, especialmente el libro de Gras, Meyer-Kreuler y Sánchez, y los textos de Arturo García Ramos, Valeria de los Ríos y Patricia Espinosa contenidos en los monográficos mencionados, así como los textos de Chiara Bolognese. El tercer apartado se titula «Persecución y fuga como movimientos complementarios del viaje de Bolaño» y se centra en analizar en profundidad la relación entre estas dos tendencias del desplazamiento,

fundamentales en una obra que juega de forma continua con tropos de la novela negra como el del detective o la dinámica justiciero-criminal, que se disuelve mediante la habitual fusión de ambas intencionalidades (la de la persecución, en principio propia del detective, y la de la fuga, propia del criminal) en un único desplazamiento físico y mental que caracteriza a los personajes de su narrativa. Se destaca así el carácter contradictorio de las tensiones que mueven a los personajes de Bolaño, tanto perseguidores como perseguidos, que a la vez los sumen en la parálisis vital. Además de los citados previamente, aquí se han recuperado nuevos textos de los monográficos como los de Roberto Brodsky, el de Juan Antonio Masoliver Ródenas, el de Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto o el de Jordi Carrión. El cuarto apartado, «Los nuevos *flâneurs* en la ciudad sin límites del cambio de milenio», analiza este tipo específico de viajero urbano que hermana a la literatura de Bolaño con toda una tradición de la literatura francesa decimonónica, pero también muy presente en la literatura posterior en español. Se presta atención a la realidad del cambio de milenio según la cual las grandes ciudades se despersonalizan y devienen homogéneas e indistinguibles, lo que permite hablar de todas las urbes como un *continuum* urbano. Aquí se han tomado como punto de partida las reflexiones de Walter Benjamin sobre la figura del *flâneur*, matizadas por el exhaustivo estudio de Dorde García Cuvardic *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012). También se han tomado textos de referencia al respecto de autores como Baudelaire, Rousseau, Balzac o Poe. El quinto apartado, «Exilio, extraterritorialidad y literatura» se centra en el exilio y la migración como formas del viaje que maneja Bolaño y su visión personal de estos conceptos, que se ve hondamente influida por ideas relacionadas con la literatura y el quehacer literario como la de la extraterritorialidad de los escritores. También se analiza la contradictoria relación de Bolaño con su país natal, Chile, y cómo esta se refleja en su literatura. En este apartado cobra especial importancia el concepto de extraterritorialidad acuñado por George Steiner (2002) y matizado por Ignacio Echevarría en su valioso texto «Bolaño extraterritorial» (2008), y se establece una comparación con la percepción del exilio del literato en las *Tristes* de Ovidio. Asimismo, es especialmente importante el análisis de la idea de metequismo que plantea Bolognese. Y, finalmente, el último apartado de este bloque se titula «Hogar y retorno: una Ítaca de la memoria» y analiza, desde la perspectiva del metafórico viaje de madurez proyectado en la memoria o en la literatura, conceptos relacionados con la Ítaca odiseica como el del viaje de regreso, y se plantea la duda de la posible existencia de una patria a la que volver para el nómada apátrida. La literatura secundaria más relevante para este capítulo incluye el texto de Jordi Balada Campo «Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los*

detectives salvajes» (2015), especialmente relevante también para el posterior análisis comparativo al estudiar a Arthur Rimbaud como encarnación de la idea del viaje; la comparación que establece Raúl Rodríguez Freire entre Bolaño y Ulises o «Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño» (2013) de Sebastián Figueroa, y se plantea el análisis comparativo con pasajes de *La Eneida* de Virgilio, de *La divina comedia* de Dante Alighieri o del poema *Ítaca* de Constantino Cavafis,

El segundo bloque, por su parte, se centra de forma más directa que el anterior en la perspectiva comparatista. En él se busca rastrear una tradición histórico-literaria, partiendo de las múltiples referencias, explícitas o implícitas, a escritores y poetas que aparecen en la literatura de Bolaño, con el fin de trazar una cronología de autores y obras que pudieron inspirar la concepción filosófica y estética del viaje presentada en el primer bloque del texto. La cohesión interna de este bloque deriva de la tesis, que se intentará demostrar, de que la idea del viaje manejada por Bolaño tiene sus raíces en una concepción romántica que los diferentes autores aquí tratados recogen y van ajustando a sus circunstancias históricas y personales hasta alcanzar, en su multiplicidad de formas, a la literatura de Bolaño. Este segundo bloque se divide en cuatro apartados, cada uno de ellos correspondiente a un determinado movimiento literario o, simplemente, a autores que comparten una misma realidad espaciotemporal, como es el caso del dedicado a Jorge Luis Borges y Julio Cortázar como representantes de las influencias más inmediatas de la literatura hispanoamericana anterior a la producción de Bolaño. De estos apartados, el segundo, relativo al Simbolismo francés, se subdivide a su vez en tres apartados de una longitud similar debido a la especial relevancia que tiene este movimiento para el motivo del viaje aquí estudiado. Desgranando el bloque, el primero de sus apartados se titula «El viaje de Roberto Bolaño como viaje romántico: influencias y características». En él se analizan una serie de tropos relativos al viaje presentes en la obra de Bolaño y que tienen, si no su origen, sí su más evidente desarrollo teórico y estético en la obra de los autores del Romanticismo histórico, principalmente del alemán (el corpus incluye a autores como Novalis, Johann Gottfried Herder, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff o Friedrich Schiller), pero también de otras latitudes, como Giacomo Leopardi, a quien Bolaño rinde homenaje en su 2666. El apartado sirve a su vez, partiendo de los postulados de la obra de Rüdiger Safranski, como base para plantear la existencia de un romanticismo que trasciende el Romanticismo histórico y que llega a los autores posteriores aquí estudiados o a otros como Friedrich Nietzsche, que también comparte ciertos motivos en su reflexión sobre el viaje con

Bolaño y a quien trato, a todos los efectos, como un romántico más en este apartado. Se trabaja así contrastando la obra de Bolaño con las primeras expresiones sistematizadas de una serie de motivos esenciales que se repetirán en las composiciones de la constelación de autores que aquí se ha buscado poner en relación. El segundo apartado del bloque se titula «Evolución de la idea romántica del viaje en el Simbolismo y su influencia sobre Bolaño» y estudia las ideas plasmadas en el apartado anterior y otras derivadas de ellas en la literatura de los simbolistas franceses y otros autores estéticamente ligados a ellos, siempre desde una perspectiva comparatista con la obra de Bolaño. Este apartado se subdivide a su vez en otros tres. El primero, «Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe», estudia el tratamiento del tema que nos ocupa entre estos dos autores tan estrechamente relacionados y su influencia sobre el tema del viaje en Bolaño, que expresó en distintos textos su admiración por ambos, como se intuye de la cita del poema «El viaje» de Baudelaire que abre su novela *2666*. Además de estudiarse los textos de Baudelaire y Poe, se toma aquí como referencia bibliográfica un texto de gran relevancia para este trabajo como *Los hijos del limo* (1972) de Octavio Paz, así como algunas observaciones extraídas del estudio sobre Baudelaire de Jean-Paul Sartre publicado en 1949. Como nueva bibliografía secundaria sobre Bolaño, se parte de ensayos como el de Menchu Gutiérrez «Roberto Bolaño: una cueva en el desierto» (2017) o el de María Ángeles Pérez López «“Solo la fiebre y la poesía provocan visiones”. La obra de Roberto Bolaño» (2017). El segundo subapartado, «Arthur Rimbaud como ideal mítico del poeta viajero de Bolaño», estudia la figura de este poeta, central en la literatura del chileno y esencial para comprender cómo construye algunos de los personajes principales de su literatura, no tanto partiendo de la literatura de Rimbaud, que sin duda influyó también profundamente en la obra del autor que nos ocupa, como de su vida de nómada impenitente, de su precocidad, su temprano silencio poético y su definitivo autodesierto en África, con el fértil reflejo que todo ello halla en obras como *Los detectives salvajes*. Además de la obra poética de Rimbaud, como material de consulta para este apartado ha tenido especial relevancia la biografía de Rimbaud de Enid Starkie (1971), las reflexiones de Henry Miller sobre Rimbaud en *El tiempo de los asesinos* (1956), el trabajo arriba citado de Jordi Balada Campo, el de Adriana Castillo de Berchenko sobre filiación e intratextualidad de 2005 o el estudio de 2008 de Luis Bagué Quílez sobre la figura del poeta «como perro romántico» para Bolaño. El tercer subapartado, que cierra el dedicado al Simbolismo, se titula «Del Simbolismo al Modernismo: Marcel Schwob, Stéphane Mallarmé y Rubén Darío». Está planteado como un capítulo de transición entre la literatura de la Francia decimonónica y la de la americana del siglo XX que se estudiará a partir del apartado siguiente. Recoge también

la influencia de otros autores que, a las puertas ya de las vanguardias, influyen hondamente en la obra de Bolaño. Rubén Darío se estudia aquí, más que desde la perspectiva de su obra, desde su faceta de puente entre Europa y América, como difusor de un malditismo poético muy del gusto de Bolaño y, además, como un ejemplo temprano de poeta viajero y extraterritorial hispanoparlante al que Bolaño hace referencia en uno de sus ensayos sobre este tema. El subapartado recupera referencias bibliográficas anteriores, a las que se suman las obras de estos literatos y diversos comentarios críticos sobre estas. Concluido el largo apartado relativo al Simbolismo, el siguiente, «El viaje *beatnik* de Roberto Bolaño», se inserta ya plenamente en el continente americano y plantea el estudio del motivo del viaje en relación con unos escritores, si bien de la América angloparlante, ya contemporáneos de Bolaño y con los que resulta más sencillo trazar una continuidad, también por la declarada admiración que Bolaño sentía por ellos en su juventud e incluso por las colaboraciones que llegó a realizar en publicaciones de determinados miembros de esta generación *beat* tan conectada con el México DF de la adolescencia de Bolaño. Las nuevas fuentes bibliográficas fundamentales de este capítulo, además del texto de Fernández Díaz, han sido el volumen *Las mejores mentes de mi generación* (2021), que recoge las transcripciones de las clases de Allen Ginsberg sobre el movimiento *beat* en el Naropa Institute; las obras de Jack Kerouac y William Burroughs, el artículo de Valerie Miles «La conexión Beat de Roberto Bolaño» (2020) o el trabajo sobre esta misma conexión de Cristian Pérez de Guzmán. Para concluir, en el último apartado del bloque, «Apuntes sobre formas simbólicas del viaje infinito en Bolaño: la literatura y la búsqueda metafísica en Borges y Cortázar», se estudia la influencia directa de estos dos autores en la literatura de Bolaño y en su concepción del viaje desde una perspectiva principalmente metafísica, donde el viaje desempeña un papel simbólico o metafórico, algo de gran importancia para comprender en su plenitud la idea manejada. Además de las obras literarias tomadas como punto de partida comparatista, la extensísima bibliografía existente sobre ambos autores ha sido fundamental para el desarrollo de este apartado, con trabajos como los de Ana María Barrenechea (1967), Jaime Alazraki (1975, 1977, 1978) o Vicente Cervera Salinas (1992, 1996) para el caso de Borges, además de la infinidad de textos contenida en el repositorio web del Borges Center y que ha servido como material de consulta, y de trabajos como los de Saúl Sosnowski (1973) o Paul Alexandru (1971) para la obra de Cortázar.

En definitiva, el bloque está planteado de tal modo que puede leerse como un progresivo acercamiento, en la continuidad de la constelación de autores que lo compone, al contexto temporal, lingüístico, literario y sentimental desde el cual Bolaño erige su obra literaria.

Asimismo, en clave más general y una vez establecidos la estructura y los contenidos del texto, se puede concluir diciendo que este trabajo de investigación puede interpretarse en clave de una propuesta hermenéutica para la literatura de Bolaño, entendida como un todo interrelacionado, que parte de la perspectiva que emerge del estudio del motivo central del viaje en su sentido más amplio, lo cual permite poner el foco sobre formas, motivos o influencias que desde otra perspectiva podrían pasar desapercibidas. Esto facilita una lectura más completa de la obra de un autor que, partiendo de la concepción lúdica de su literatura, juega a esparcir una serie de pistas, referencias e interconexiones en su obra que parecen animar a la realización de lecturas como la llevada a cabo en esta investigación.

1. VIAJE Y LITERATURA EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

1.1. ASPECTOS GENERALES DEL VIAJE LITERARIO-EXISTENCIAL COMO MOTIVO MEDULAR DE LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO. EL VIAJE SENTIMENTAL Y LA TRADICIÓN AMERICANA

Quizás resulte ya un tópico, en la crítica sobre Roberto Bolaño, señalar lo difícil que resulta no dejarse llevar por los aspectos biográficos y la personalidad magnética de su autor, aún más si tenemos en cuenta cómo estos contaminan de forma deliberada su producción literaria. Bien se sabe que Bolaño es «un autor en el cual la experiencia personal y la experiencia literaria están muy fusionadas» (Bolognese, 2010: 33), fusión a la que contribuye el hecho de que elabora una gran parte de sus textos desde el mecanismo de la autoficción. La estética personal de Bolaño propugna desde sus más tempranas manifestaciones, en su manifiesto infrarrealista de juventud, esta fusión de vida y literatura, y defiende la perspectiva rimbaudiana de una literatura como «compromiso total con la existencia» (2010: 34), idea que desarrollo más abajo partiendo precisamente desde esa comparativa con Rimbaud.

Lo cierto es que, en el caso de Bolaño, resulta especialmente complicado separar la obra de su autor histórico si se quiere alcanzar una comprensión profunda de la misma, y lo mismo sucede al estudiar el motivo del viaje como «uno de los ejes que vertebran toda [su] literatura» (2010: 190), idea que suscriben otros autores como José Javier Fernández Díaz (2017: 225). Los recorridos e itinerarios que marcaron la vida de Bolaño, especialmente en su juventud, aparecen posteriormente plasmados en su obra. Estos viajes siempre están contemplados a través del filtro de la literatura, como afirma uno de los narradores de *Los detectives salvajes* sobre el Ulises Lima de la novela, que es uno de los más paradigmáticos viajeros impenitentes que habitan su obra y que, junto a su *doppelgänger* Arturo Belano, trasunto del autor, mejor reúne las características del viaje que me he propuesto desarrollar a lo largo del trabajo: «Habló de sus viajes. Creo que en la narración de estos había demasiada literatura» (Bolaño, 2016: 389). En efecto, Bolaño, como la mayoría de sus personajes, incluyendo su alter ego en la ficción, en muchos casos poetas o literatos ellos mismos, parece pensar la realidad desde una constante perspectiva literaria: «Parecía pensar en términos de literatura todo el tiempo», afirma Simone Darrieux, una de las novias de Belano en *Los detectives salvajes*, en un fragmento esclarecedor en que el lector es testigo de cómo Belano solo logra excitarse sexualmente ante su compañera cuando ambos hablan de literatura francesa, concretamente del marqués de Sade (2016: 272-274). Este pasaje

parece sugerir que Bolaño es incapaz de desenvolverse en la realidad si no dispone para ello de la mediación de la literatura.

En la obra de Bolaño, literatos, poetas (o, en un sentido más amplio, todos aquellos que se asoman a la literatura) y viajeros son dos caras de una misma moneda, pues Bolaño concibe al poeta, empezando por él mismo, como una figura esencialmente en perpetuo tránsito. Juan Villoro explica cómo Bolaño comparte con Platón el motivo del poeta expulsado de la república. Bolaño, afirma, «otorga carta de naturalidad al poeta, lo cual equivale a decir que lo manda de viaje: sólo en tránsito puede sobrevivir; la ciudad ha seguido el paranoico consejo de Platón». La ciudad ha expulsado a los poetas a sus márgenes «no porque descrea de sus efectos sino porque cree demasiado en ellos y por lo tanto los teme» (Villoro, 2008: 84). Los poetas de Bolaño nacen, en sus distintas facetas y por diferentes motivos, ya expulsados de la comunidad, por lo que el sedentarismo no es una opción para ellos. Ante la imposibilidad de asentarse, el viaje de los jóvenes recién despertados a la vocación literaria se convierte en otra de las caras de la marginalidad, y la literatura en el medio de plasmar su lucha artísticamente. Según lo cual, tal como la literatura fomenta el viaje, el viaje es fuente esencial de la literatura.

Bruno Montané Krebs, compañero infrarrealista de Bolaño ficcionado en algunas de sus obras con el pseudónimo de Felipe Müller, expresa la relación entre el viaje real de juventud de Bolaño, un viaje tanto físico como mental al que atribuye una función iniciática o de formación, con la literatura posterior que en parte surgirá de la experiencia del viaje:

«Mi experiencia es otra», deslindó Bolaño en un verso inquietante y temprano, escrito en México. Una experiencia marcada por el viaje real y mental, el viaje de la carne y la imaginación, el viaje del mundo y de la mente; una travesía que se sumerge en un propio y singular modo de aprendizajes y prácticas. (...) El autodidacta curioso (...) se solapa con el viajero que inventa y reinventa su viaje como si desde el comienzo ya fuese capaz de construir las ficciones futuras (Montané Krebs, 2017: 26).

Esta misma idea la sintetiza Gustavo Pierre Herrera al afirmar que «Bolaño es el escritor que vivió en sus lecturas en los caminos y posteriormente volvió a la literatura para escribir sus experiencias, fue de la vida a la ficción, más esa vida estuvo llena antes de poesía y de imágenes de poetas» (2012: 135-136).

Debido a estas peculiaridades de su obra, si bien el presente análisis busca un enfoque más literario que biográfico, es conveniente resumir de modo esquemático los recorridos vitales

del autor según esa estética que él mismo propugna de fusión de vida y literatura. Parto para ello principalmente de las *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* de Chiara Bolognese, trabajo de vocación global sobre Bolaño y su contexto que ha servido en buena medida como uno de los cimientos teóricos fundamentales sobre los que desarrollar los aspectos más específicos que componen este texto.

A nivel biográfico, entonces, hay que destacar una primera etapa de infancia y adolescencia. Según apunta Montserrat Madariaga Caro, a Bolaño el nomadismo le venía de familia, y este no conocía otra vida que la nómada desde la niñez. Su concepción del viaje, por lo tanto, estará estrechamente ligada al nomadismo durante toda su vida:

Su familia era de clase media baja y siempre tuvo el sentido de la aventura presente. Fueron un estilo de nómades contemporáneos que les gustaba mudarse de ciudad [y cita al propio Bolaño]: «Mis padres se cambiaban mucho de casa, pero los motivos eran inconfesables. Yo siempre creía que todas las familias chilenas se trasladaban mucho; en realidad, solo era la mía» (Madariaga Caro, 2010: 30-31).

Esta primera etapa transcurre por un eje americano Norte-Sur entre su Chile natal y el México de su adolescencia y educación sentimental, ambos tan esenciales para su obra posterior. El autor recorrió repetidas veces este eje, y resulta de especial interés su primer regreso a Chile para apoyar el gobierno de Allende. Durante ese viaje vivió el golpe pinochetista y pasó unos días arrestado. Posteriormente vivió un tiempo en El Salvador y regresó a México (Bolognese, 2010: 21).

En la segunda etapa, ya adulto, Bolaño recorre un eje atlántico Este-Oeste, que viene marcado por su viaje a Europa, donde vivió en Francia y terminó asentándose en España (2010: 22-23). Realizó además otros viajes puntuales por el continente. Un último viaje de Bolaño que resulta de gran interés es su breve regreso a Chile, ya como autor consagrado, de cuya experiencia extrae unos ensayos muy relevantes donde trata los temas del exilio y la patria, y que analizaré en apartados posteriores.

Siguiendo en la línea de la confusión entre vida y literatura que tan esencial resulta para comprender al chileno, cobra gran interés la entrevista que este realizó en 1998 para Sergio Paz en el suplemento de *El mercurio*, periódico de Chile, donde se refleja cómo Bolaño interpreta la realidad de sus propios viajes partiendo de la omnipresencia de la literatura, que los dota de sentido. En esta entrevista, Bolaño relaciona sus viajes con una serie de autores a los que admira y que influyen de manera decisiva sobre su idea literaria del viaje. En primer

lugar, de su viaje a Chile tras el ascenso al poder de Allende, destaca dos intencionalidades: «Una era la *beatnik*, de libertad suprema, y la otra el regreso al país natal para participar de la Unidad Popular» (Sergio Paz, 1998: 4) y destaca asimismo el carácter iniciático de este viaje, cuyo ideal de libertad suprema *beatnik* (primero de los principales referentes literarios aquí examinados) viene estrechamente ligado a la idea de la juventud: «Fue un viaje de veinteañero, en el que estás lleno de ilusiones porque crees que vas a verlo todo. Y vi muchas cosas» (*ibid.*). Esta breve descripción y la referencia a la generación *beat* de escritores estadounidenses nos remiten ya a la concepción juvenil del viaje como un horizonte romántico. Por otra parte, resulta especialmente llamativa la siguiente distinción que establece en esta misma entrevista:

«Yo creo que claramente hay dos modelos de viaje. Uno es el de Lawrence Stern (*sic*), que hace un viaje sentimental por Francia. Y otro es el modelo del viaje rimbaudiano. Todos los viajes se mueven en esos dos modelos. El modelo de Stern (*sic*) es feliz, mientras que el de Rimbaud está cargado de ironía y perspicacia» (1998: 5).

Al ser interrogado por el entrevistador, continúa: «Creo que he sido mitad y mitad. Nunca he intentado llegar a los límites rimbaudianos, pero creo que siempre he tenido un sentido del humor, una ironía que me ha preservado de todo» (*ibid.*). Destaca, por tanto, del carácter rimbaudiano del viaje (figura central a mi parecer para comprender la perspectiva literaria del viaje de Bolaño, como expondré), el distanciamiento irónico del viajero, fuente de libertad y causa a su vez de desgarró existencial. Se trata del distanciamiento, en esencia, que han de adoptar esos poetas expulsados de la república de Platón y condenados a la marginalidad.

Quiero recalcar aquí, no obstante, el otro modelo de su comparación, el del *Viaje sentimental por Francia e Italia* (1768) del escritor inglés Laurence Sterne (1713-1768), que él define como «feliz» por la apertura sentimental al mundo que propugna. Nos interesa analizar este modelo sentimental del viaje en más detalle para dibujar el mapa totalizador de la concepción literaria del viaje de Bolaño, así como para señalar algunas coincidencias esclarecedoras entre las formas en las que ambos autores tratan el motivo, a destacar: el carácter metarreflexivo sobre el propio tema del viaje, el viaje sentimental como un viaje donde la interioridad desempeña un papel tanto o más importante que el desplazamiento en sí, el componente literario autoficticio y la relación entre viaje, enfermedad y memoria, que conforman varias de las grandes obsesiones del Bolaño de madurez.

La mencionada obra de Sterne se podría considerar una novela de autoficción, puesto que es una obra híbrida que relata los viajes biográficos del autor encarnado en la figura de Yorick, su alter ego literario. Destaca en este sentido Max Lacruz Bassols que «el genio de Sterne consiste en haber sabido fusionar los dos géneros característicos del siglo, el ensayo y la novela, en un género nuevo (...) gracias al cual el ensayo sale vivificado y la novela rechaza toda dependencia frente al mundo exterior y sus leyes, acontecimientos y sucesión» (2006: 293), operación análoga a la que lleva a cabo Bolaño en gran parte de su obra. En la novela, destaca un componente metarreflexivo sobre el motivo del viaje que pudo incitar o nutrir las propias reflexiones de Bolaño sobre las interrelaciones entre viaje y literatura. Al narrar su novela-ensayo, a Sterne le interesan las reflexiones y sentimientos que derivan del trayecto y de las relaciones que se establecen durante el viaje, es decir, la interioridad del viajero, antes que las realidades pintorescas y materiales de cada región que visita. La herencia en Bolaño del viaje sentimental la encontramos en un pasaje clave de *Los detectives salvajes*, cuando Daniel Grossmann y Norman Bolzman recuerdan el viaje de Ulises Lima a Israel y cómo este se pasaba las noches llorando en el sofá de Claudia, un amor no correspondido:

Claudia es Israel, dijo Norman, cualquier pinche lugar, ponle el nombre que quieras. México, Israel, Francia, Estados Unidos, el planeta Tierra (...) En ese asunto yo no tengo nada que ver. Claudia no tiene nada que ver. Incluso, en ocasiones, el cabrón de Ulises no tiene nada que ver. Solo los sollozos tienen algo que ver (Bolaño, 2006: 558-559).

En este caso, la abstracción sentimental propia de Sterne se lleva hasta tal extremo que no solo el país visitado le resulta indiferente al viajero, sino también el objeto de los sentimientos e incluso el propio Ulises, es decir, el viajero en sí, el sujeto, se vuelven irrelevantes ante una angustia personal que se universaliza poéticamente.

Entre sus reflexiones en el *Viaje sentimental*, Sterne establece una clasificación de tipos de viajeros y motivos para viajar que, afirma, «se derivan de estas causas generales: *Infirmidad (sic) del cuerpo, imbecilidad de la mente o necesidad inevitable* [cursiva en el original]». Las dos primeras, nos dice, «abarcan a todos cuantos viajan por mar o por tierra, movidos por la curiosidad, la vanidad o el spleen, subdivididos y combinados *ad infinitum*» (Sterne, 2006: 28), una clasificación que, en principio, parece ajustarse a los motivos que mueven a los viajeros de Bolaño. Sigue a esto una lista de tipos de viajeros, en función de estas causas generales, que incluye entre otros a

viajeros vanidosos, viajeros melancólicos, siguen a estos los *viajeros por necesidad, viajeros delincuentes y felones, viajeros desgraciados e inocentes, el viajero simple* y por último (con

vuestro permiso) el *viajero sentimental*, (es decir, yo mismo) que he viajado (...) tanto por imperiosa *nécessité* como por *besoin de voyager* [necesidad de viajar] (2006: 30. Cursiva en el original).

El viajero sentimental de Sterne combina, por tanto, dos impulsos: una necesidad fisiológica (*nécessité*) ligada a la enfermedad y una necesidad, por así decirlo, espiritual, un ansia (*besoin*). Sabemos que Sterne, afectado de tisis, recorrió Francia e Italia, países de clima más benigno que su Inglaterra natal, como parte de su tratamiento (Cash, 1986: 120). El autor inglés destaca asimismo el fondo melancólico que acompaña inevitablemente al viajero sentimental, que va,

bien lo sé, como el Caballero de la Triste Figura, en busca de aventuras melancólicas [obsérvese aquí también esta perspectiva literaria del viaje biográfico que adopta Bolaño], mas es lo cierto que nunca soy tan consciente de que existe en mí un alma como cuando me adentro en esta clase de aventuras (Sterne, 2006: 256).

Y reafirma de forma ferviente, por oposición a perspectivas más materialistas, su posición en una tradición idealista-romántica (o prerromántica) a la que también adscribo el motivo del viaje en Bolaño: «Sí, estoy seguro de que tengo un alma y todos los libros con los que los materialistas han infestado el mundo no me podrán convencer de lo contrario» (2006: 258).

La melancolía a la que se refiere Sterne se ve reafirmada por las propias barreras que conlleva el viaje, una idea estrechamente relacionada con la del exilio en cuanto añoranza de las ventajas que se pierden fuera de la tierra natal. El exilio es precisamente una de las formas del viaje sobre las que más reflexiona Bolaño y motivo central de varias de sus obras. Afirma Sterne sobre estas barreras:

Cierto es que también hemos sido dotados de una imperfecta facultad para repartir algunas veces nuestra dicha más allá de los límites de nuestra patria, pero es indudable que el desconocimiento de los idiomas, relaciones, diferencias de educación, costumbres, hábitos, nos plantean tantas dificultades para expresar nuestras propias sensaciones fuera de nuestra propia esfera que, a veces, ese don queda anulado por completo. De ahí que la balanza del comercio sentimental resulte siempre contraria al aventurero expatriado (2006: 27-28).

Por lo tanto, el viajero sentimental de Sterne, como sucede con el que podríamos denominar el viajero total bolañesco, fragmentado en los distintos protagonistas de su literatura, combina en sí las tres causas arriba expuestas: enfermedad física, «imbecilidad de la mente»

(melancolía o *spleen*) y necesidad imperiosa de viajar. Sin embargo, como el propio Bolaño destaca en la entrevista en *El Mercurio* arriba citada, el sentimentalismo de Sterne es un viaje de vocación esencialmente optimista, una apertura del viajero al mundo y a los semejantes para su mejor apreciación y, en consecuencia, la mejor apreciación de uno mismo y del mundo que culminan en una celebración de la vida: «Mi viaje es, en realidad, un sereno viaje del corazón en busca de la Naturaleza y las emociones que esta evoca y que nos hacen amarnos los unos a los otros y amar el mundo entero mejor de lo que generalmente hacemos» (2006: 193). Para entender la presencia de estas ideas en el viaje de Bolaño, vale la pena comparar esta cita de Sterne con esta otra extraída de la narración de Andrés Ramírez en *Los detectives salvajes*, cuyo viaje sentimental responde al de Sterne con una conclusión más pesimista: «No hay nada como viajar para ensanchar la cultura. Pero también para afinar la sensibilidad. (...) Al final de mis viajes volví con un solo convencimiento: no somos nada» (Bolaño, 2016: 481). En definitiva, para Bolaño, como para Sterne, «lo interesante no es lo que sucede en la carretera, sino lo que siente el hombre que se desplaza» (Villoro, 2008: 84), una idea en la que también insiste Chiara Bolognese cuando afirma que lo más importante en las obras del autor «no es el término del desplazamiento, el haber alcanzado la meta, sino todo lo que pasa en la realidad y en la mente de los protagonistas mientras se están moviendo, es decir, las reflexiones que el viaje propicia» (2010: 218). Encontramos ecos de esta idea en un pasaje de *2666* que se refiere «a los viajeros, a los aventureros del intelecto, a los que no se pueden estar quietos *mentalmente*» (Bolaño, 2020: 276).

Frente al viaje de Sterne, Bolaño opone el de Rimbaud. Como se verá, este también combina la *nécessité* con la *besoin de voyager*, si bien a la apertura de Sterne opone un cierto encierro del poeta viajero en sí mismo, un distanciamiento que convierte al poeta en una suerte de exilio ambulante incluso en su mismo país natal. La otra gran diferencia entre el viaje de Rimbaud y el viaje de Sterne es que el del joven poeta francés es un viaje inserto en las coordenadas físicas y mentales de la juventud, mientras que el de Sterne no tiene «el ímpetu, la intensidad, la fuerza interrogativa de la juventud fogosa» (Lacruz Bassols, 2006: 192) que caracteriza al viaje rimbaudiano. Por el contrario, los viajes literarios de Sterne son

juegos de la edad madura, miradas al pasado y rememoraciones del *déjà vu* (...). «Lo ya vivido»: no entendido tanto como el mecanismo de lo vivo como el mecanismo misterioso de la reaparición de lo vivido en lo vivo, con un punto de vinculación de lo uno a lo otro, que es la «sensación», fuente de las asociaciones de ideas, corrientes de la memoria (2006: 193).

Esta afirmación plena de ecos proustianos conlleva que, en la autoficción madura de Sterne, la acción pase de la peripecia singular propia de las novelas tradicionales «a la cotidiana, a la permanente: que es la de la memoria» (*ibid.*). A mi juicio, para comprender el motivo del viaje de Bolaño desde una perspectiva totalizadora, es imprescindible marcar esta oposición entre un viaje de juventud, más rimbaudiano y activo, y un posterior viaje de madurez que a su vez se alimentará de aquel. Se trata de un viaje marcado por la enfermedad y la memoria que emplea esta como herramienta para tomar el viaje de juventud y traducirlo mediante una estética propia en una obra literaria única y personal. La diferencia reside en la oposición entre un viaje contemplado en el pasado y un viaje proyectado hacia el futuro, un motivo sobre el que Bolaño alegoriza en un pasaje de *Los detectives salvajes*:

De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde solo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros (Bolaño, 2016: 450).

El fragmento resuena hondamente con lo hasta ahora analizado: la serena felicidad y el carácter ilusorio y memorístico del viaje maduro de Sterne se opone y a la vez complementa al viaje irónico, desgarrador y pletórico de energías creadoras y destructoras, juveniles y poéticas, que encarna Rimbaud.

En la síntesis de estos dos viajes contrapuestos están ya contenidas gran parte de las principales formas que adoptará el viaje literario de Bolaño y sobre las que insistiré a lo largo del texto: el viaje iniciático de juventud, el exilio y la relación con el país natal, la fuga desesperada, la persecución o búsqueda sentimental o metafísica, la memoria y la enfermedad como formas del viaje en la madurez.

Además de este binomio de viajes literarios que en cierto modo apuntala las bases estético-filosóficas del motivo del viaje en su literatura, Bolaño traza, de manera paralela, una línea diferente, pero también estrechamente ligada a la tradición literaria. En ella, el motivo del viaje es uno de los requisitos que debe adoptar de forma inevitable como deudor y continuador consciente de una determinada tradición literaria americana, en el sentido más amplio de la palabra, cuyos dos tótems indiscutibles serían el *Moby Dick* (1851) de Herman Melville y *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain. En su prólogo a *Huckleberry Finn* titulado «Nuestro guía en el desfiladero», Bolaño afirma:

Todos los novelistas americanos, incluidos los autores de lengua española, en algún momento de sus vidas consiguen vislumbrar dos libros recortados en el horizonte, que son dos caminos, dos estructuras y dos argumentos. En ocasiones: dos destinos. Uno es *Moby Dick*, de Herman Melville, el otro es *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain (Bolaño, 2004: 269).

Los dos viajes que narran estas novelas, el de Huck y Jim por el Mississippi y la singladura de Ishmael en el *Pequod*, suponen para Bolaño «la quintaesencia de todos los viajes» (2004: 271).

A lo largo de sus ensayos, Bolaño insiste en la permanencia a lo largo del tiempo de dos tradiciones literarias principales, la tradición aventurera y la tradición apocalíptica, «que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea» (2004: 215). Por un lado, la tradición apocalíptica estaría estrechamente ligada a la idea del mal, y por otro, la tradición aventurera lo estaría al motivo del viaje, los dos grandes temas de la literatura de Bolaño, que es plenamente consciente del diálogo que establece con la tradición sobre la que teoriza. De esto se extrae que, para Bolaño, la gran obra que representa a la tradición apocalíptica sería *Moby Dick*, que define como «la llave de esos territorios que por convención o por comodidad llamamos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente sale derrotado» (2004: 269). Por su parte, la gran obra que representa a la tradición aventurera es *Las aventuras de Huckleberry Finn*.

A Bolaño le interesaba, como mencionaré también al estudiar la idea de la «novela total» del Romanticismo, la construcción de grandes y tormentosas obras narrativas donde el escritor hace gala de todos sus esfuerzos para batallar contra su criatura como si del propio Moby Dick se tratase. Dentro de su producción literaria hay dos novelas que se ajustan a esta premisa por encima de todas las demás, por longitud y ambición estética: *Los detectives salvajes* y *2666*. Soy partidario de la tesis de que cada una de estas novelas supone la forma que tiene Bolaño de dialogar con las dos grandes tradiciones americanas que él mismo establece, a saber: *Los detectives salvajes* con la tradición aventurera (y, por tanto, como respuesta a *Huckleberry Finn*), y *2666* con la tradición apocalíptica (y, por tanto, como respuesta a *Moby Dick*). No obstante, hay que evitar las simplificaciones que esta afirmación pudiera conllevar. Como bien apunta Fernández Díaz, «Bolaño no elige entre Twain y Melville (...), sino que su obra amalgama lo que de ambos pueda tomar» (2017: 225-226). En efecto, si bien el tema del viaje está más presente en *Los detectives salvajes* y el tema del mal en *2666*, ambos motivos se constituyen como aspectos centrales de ambas novelas,

donde la diferencia reside más bien en la perspectiva del relato. El mal, presente de forma explícita en *2666* en la forma paradigmática de los feminicidios, aparece de manera más soterrada en *Los detectives salvajes*, donde adopta la forma de la inminencia de un desastre que nunca llega o la de un terror de corte pascaliano frente a la realidad, sus recurrencias cíclicas, el caos y la casualidad. Del mismo modo, el viaje, si bien está muy presente en *2666* en la figura de la mayoría de sus protagonistas, que reproducen motivos viajeros ya presentes en *Los detectives salvajes*, queda ahogado por la omnipresencia del mal y la reflexión sobre esta idea.

Así pues, la relación entre estas dos novelas de Bolaño y las dos grandes novelas americanas que las anteceden ya ha quedado fijada, sea por la crítica (Fernández Díaz, 2017: 225), sea por el propio Bolaño, cuando afirma lo siguiente al hablar de *Los detectives salvajes* al serle concedido el premio Rómulo Gallegos: «Por un lado, creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho, en la estela del *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela» (Bolaño, 2004: 327). Se trata en este caso de un río simbólico y estructural; un río de voces, con sus rápidos y sus meandros, por el que también transcurren los viajes de los protagonistas de la novela. Para ahondar en esa amalgama de elementos de Twain y Melville presente en ambas novelas de Bolaño, merece la pena destacar también la presencia de profundos paralelismos entre *Los detectives salvajes* y *Moby Dick*, tal como analiza lúcidamente Fernández Díaz, para quien «el viaje y papel de Ishmael en la tragedia del *Pequod* guarda similitudes con el de García Madero en *Los detectives salvajes*» (2017: 225) a un nivel tanto estructural (en la figura del narrador-testigo, con unos Belano y Lima en el papel de Ahab) como temático (226-227).

El análisis de la tradición apocalíptica en la obra de Bolaño podría dar pie a un trabajo paralelo a este. Pero lo que realmente me interesa ahora, por la relevancia temática para este texto, es la adscripción de Bolaño a lo que él llama «tradición aventurera» de la literatura americana. Por ello, puede resultar esclarecedor destacar ciertos puntos comunes entre su obra y la de Twain partiendo del ya citado prólogo «Nuestro guía en el desfiladero». Para Bolaño, si *Moby Dick* era la llave de los territorios del mal, la novela de Twain es «la llave de la aventura o de la felicidad, un territorio menos acotado, humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar, y los resultados son imprevisibles y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos» (Bolaño,

2004: 269). Frente a la criatura inimitable que es el capitán Ahab, Bolaño opone la humildad y la cotidianidad de Huckleberry Finn, un personaje que

puede ser cualquiera, y eso, que nos lo debería hacer más entrañable si cabe, nos horroriza con esa clase de horror con que a veces recordamos algunos pasajes de nuestra adolescencia, una adolescencia, la de Huck y la nuestra, llena de fuerza, de curiosidad, llena de ignorancia y de empuje, cuando mentir no era una costumbre apenas censurada por algo que difícilmente se podría llamar moral, sino la mejor manera de sobrevivir, de una forma o de otra, en el Mississippi o en el río turbulento y portátil de nuestras vidas sin forma, es decir de nuestras jóvenes vidas, cuando aún, a semejanza de Huck, éramos pobres y libres (2004: 269-270).

En este párrafo, Bolaño aporta nuevamente un valor simbólico al Mississippi. En esta ocasión, el río no es el río de voces de su novela, sino la vida misma y la juventud. Esta identificación de viaje y vida es constante en la obra del chileno: la idea del viaje de Bolaño es esencialmente existencial. Basta con leer el citado párrafo para comprender también el interés que suscita en Bolaño el motivo de ese viaje iniciático de juventud, lleno de «ignorancia y empuje» y siempre contemplado en el recuerdo desde un tiempo futuro (con «esa clase de horror con que siempre recordamos algunos pasajes de nuestra adolescencia»). El viaje de juventud es un viaje de libertad, gozoso, feliz e irrepetible: «la vida solo merece ser vivida en la adolescencia», afirma, si bien añade que «la adolescencia, el territorio de la inmadurez, puede prolongarse tan lejos como se prolongue la libertad del individuo» (Bolaño, 2004: 270). Se columbra, no obstante, en ciertos términos en apariencia contradictorios con el tono más optimista de la cita (el horror, el río turbulento, la mentira como la mejor manera de sobrevivir, la pobreza), otro aspecto fundamental del viaje de juventud: la marginalidad, el peligro y la rebeldía que el viaje entraña, un viaje al margen de la moral y de la ley (cuando no directamente contra ella) que aproxima los viajes de los jóvenes poetas de Bolaño a una picaresca soterrada cuya influencia resulta mucho más evidente en el *Huckleberry Finn*. Dicha rebeldía se fundamenta en la voluntad de libertad absoluta de la adolescencia, que rechaza un entorno social asfixiante y opresivo, y en la camaradería que suscita la unión con otras personas con una mentalidad o una realidad vivencial similar, forjando lazos más estrechos cuanto más maltratados por el entorno resultan quienes los establecen. En el caso de Huckleberry Finn, esta amistad que desafía las normas morales y sociales es la que comparte con el esclavo fugado Jim. En el caso más paradigmático de la influencia de este viaje por el Mississippi en la obra de Bolaño, el viaje a Sonora de Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe en *Los detectives*

salvajes, la estrecha amistad entre Lima y Belano, mexicano y chileno indocumentado respectivamente (2016: 723), se cimenta en la poesía, en la marginalidad, en la voluntad transgresora y en su desesperación compartida que se traduce en un deseo de huida entendida como búsqueda y fuga al mismo tiempo. El viaje a Sonora en la novela es, en efecto, una fuga tan absurda como la de Huck y Jim, pues estos

en lugar de navegar río arriba o coger la desembocadura del Ohio y dirigirse hacia los estados abolicionistas, navegan río abajo, directamente hacia el corazón de los estados esclavistas, y eso, que a cualquiera lo hubiera puesto al borde de la depresión, a Huck, que huye de su padre, y a Jim, que huye de la sociedad [como los viajeros de Bolaño] apenas sí les disturba un poco sus vidas a bordo de la balsa en donde vivirán aventuras y conocerán a personajes increíbles y naufragarán y volverán a salir a flote (271).

Como el de Huck y Finn, el viaje a Sonora es un viaje al corazón de las tinieblas. También los protagonistas de Bolaño se adentran en los territorios más sórdidos de México: los espacios borrosos de la frontera, epicentro de las atrocidades que aquí simplemente sobrevuelan como una amenaza invisible y crean un ambiente opresivo alrededor de los fugitivos del Impala, pero que Bolaño explorará con todo detalle en *2666*. Y, como afirma Bolaño, la conclusión también es un naufragio: el clímax de violencia final, la muerte de Cesárea Tinajero, de su perseguidor el cañiche Alberto y del compañero de este. A esto le sigue, inevitablemente, la necesidad de salir a flote del naufragio, tarea en la que se afanan desesperadamente durante los 20 años posteriores, aquellos que se corresponden con el bloque central de la novela: *II. Los detectives salvajes*, (1976-1996).

Literatura, juventud, iniciación, marginalidad, rebeldía, fuga, horror y placer. Son algunos de los aspectos generales que conforman la estética del viaje constante, nómada, entendido desde una óptica existencial. La permanencia en un lugar o el sedentarismo no son opciones existentes para ninguno de los viajeros de las obras de las tradiciones mencionadas, y tampoco lo son para los viajeros de Bolaño. Para ellos, tal y como apunta Chiara Bolognese, su condición de viajeros «sigue estando asociada a los personajes incluso cuando estos se encuentran establecidos en un lugar, convirtiendo así la nomadía física en una condición mental» (2010: 216). Lo importante no es el trayecto en sí, sino el hecho de que los personajes *son* y se *sienten* «viajeros por dentro» (2010: 217). Los personajes de Bolaño encarnan a la perfección ese carácter de transitoriedad perpetua de la vida, la idea de que

sea cual sea el sitio donde se encuentre, el hombre está de paso en este mundo, pero nadie sabe hacia dónde o hacia qué se está dirigiendo. Y tampoco es importante saberlo ya que la propuesta

del autor es que todas las carreras de la vida terminan donde empiezan: está en vivir la vida misma el sentido de ella (2010: 55).

Esta es una idea esencial para comprender el viaje existencial de Bolaño: el sentido del viaje es el trayecto en sí, no su destino (que es, en última instancia, inexistente). De nuevo, inevitablemente, vida y viaje se confunden en una imagen común.

George Santayana arroja luz sobre esta perspectiva existencialista del viaje en su ensayo «Filosofía del viaje». En este texto, Santayana argumenta que el animal (ser humano incluido), en oposición a las plantas, «establece un delante y detrás, distinción solo posible para lo que viaja» y, en consecuencia «la criatura se halla en movimiento perpetuo» (Santayana, 2001: 1). Es quizá la posibilidad de desplazarse la que carga de significado las cosas lejanas, pues ser sensibles a aquellas «de nada sirve y nada significa en tanto que no haya órganos para soslayar o dar caza a tales cosas (...) y por tanto es la posibilidad de viajar lo que da significado a las imágenes de los ojos y la mente que, de otra forma, serían meras sensaciones y un estadio mortecino del propio ser» (2001: 2). Esta concepción gnoseológica del viaje en su nivel más básico enlaza con el motivo de Bolaño del viaje como búsqueda interna (metafísica, la aprehensión de un sentido o de una identidad) y persecución externa (como la búsqueda de poetas perdidos para comprender mejor las corrientes clandestinas de la literatura que les afectan de forma personal en sus vidas de poetas incorregibles). Patricia Espinosa respalda dicha idea al exponer el motivo de la extraterritorialidad en Bolaño y afirmar que: «el viaje, la nomadía, ocupa de tal modo el sitio privilegiado del conocimiento, “nos instruye”, que vincula con lo nuevo, con un fuera definitivo respecto a lo conocido» (Espinosa, 2003: 172). Lo conocido aquí se correspondería a aquel estado mortecino del ser propio de la inmovilidad de las plantas del que habla Santayana. La perspectiva extraterritorial que Espinosa, entre otros críticos, encuentra en la obra de Bolaño cuadra con las reflexiones de Santayana sobre el viaje, pues el animal en perpetuo movimiento siempre se encuentra «fuera» con respecto a un centro que ansía alcanzar, pero que se mueve a la misma vez que él se desplaza.

El viaje inevitable que propugna Santayana, como ya sucediera con el viaje sentimental de Sterne, rechaza «la persecución de lo pintoresco» por ser el motivo «más baladí de viajar» (2001: 3). Por el contrario, las tribus humanas «se mueven acuciadas por causas más urgentes y con algo de aflicción» (*ibid.*), ecos de la *nécessité* y la melancolía del viaje de Sterne, y concluye con otra forma esencial del proteico viaje de Bolaño a la que dedicaré su correspondiente apartado: «La forma más radical de viajar, y también la más trágica, es la

migración» (*ibid.*). Con este emigrante como primera categoría, Santayana plantea, como hiciera Sterne, su propia lista de categorías de viajeros. Esta incluye a emigrantes, subdivididos en colonos y en aquellos que se asientan en una tierra extraña ya habitada; exploradores; vagabundos; mercaderes y turistas. Como se irá viendo a lo largo del texto, el viajero de Bolaño tiene rasgos de todos ellos, y especialmente del emigrante en tierra habitada, del explorador y, sobre todo, del vagabundo. De este tipo dice Santayana que viaja o «por un apremio morboso», o por un deseo «de escapar de sí mismo» o de la sociedad natal por causa de una «mala adaptación (...) [que] acaso no es culpa suya», o por una necesidad más compleja «de hacer algo difícil y nuevo (...) entregarnos al puro azar para aguzarle el filo a la vida, para conocer el sabor de las penalidades, para sentirnos obligados a trabajar desesperadamente durante unos momentos en lo que sea» (2001: 4), descripción que pareciera escrita con los personajes más autoficticios de Bolaño en mente, esos Belano y Lima de la segunda parte de *Los detectives salvajes* que viven, en palabras de Bolaño citando un poema de Mario Santiago (extraído a su vez, dice, de Gilberto Owen) «sin timón y en el delirio» (Bolaño, 2020b: 7). Sin embargo, por concluir esta breve categorización del viajero de Bolaño dentro de los tipos de Santayana, cabe atenuar esta adscripción al grupo de los vagabundos destacando algunos aspectos del explorador, para Santayana «superior viajero» (Santayana, 2001: 3), que viaja por una sed tal «por descubrir y describir nuevas tierras que no le importaría adueñarse de ellas». Si bien a este tipo Santayana le atribuye un componente patriótico que nada tiene que ver con Bolaño, su descripción dialoga con una cierta ética de la valentía omnipresente en la obra del chileno, cuyo viajero tipo también «va explorando como un soldado, apercebido para defenderse, buscando botín [desde una perspectiva sentimental o metafísica en el caso que nos atañe] o espacio vital» (*ibid.*), y que, en definitiva, desde su posición de literato y narrador, comparte esa vocación última de describir nuevas realidades con el explorador de Santayana.

Muchos de los personajes viajeros de la narrativa de Bolaño asumen de forma casi inconsciente la relación existencial con el viaje. En este sentido, por ejemplo, Auxilio Lacouture, protagonista de *Amuleto*, novela fractal extraída de un pasaje de *Los detectives salvajes* narrado por este mismo personaje, se define a sí misma como «Latinoamericana, poeta y viajera» (Bolaño, 2018: 34). Auxilio, poeta uruguaya afincada en México DF, no termina de comprender el porqué de su viaje, una indeterminación basada en alternativas contradictorias y disyuntivas muy características del estilo de Bolaño:

Tal vez fue la locura lo que me impulsó a viajar. Puede que fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es locura o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue un amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura (2018: 12).

En este caso, no obstante, la indeterminación es esclarecedora, porque apunta a que el viaje no obedece a una decisión razonada (ya que ni la misma viajera sabe por qué viaja), sino a un impulso casi instintivo, una necesidad sentimental o espiritual que comparte con los autores previamente analizados. Esa necesidad lleva implícita un componente lúdico, y para Auxilio es sinónimo de «respirar»: «(...) por hastío, porque necesitaba vagabundear y respirar, porque mi espíritu me pedía otro tipo de desazón» (2018: 45). La desazón de Auxilio es equiparable a la «aflicción» del viajero de Santayana, pero Bolaño la opone aquí a «otro tipo de desazón», el hastío del sedentarismo. De ahí ese componente lúdico del que hablaba, pues el viaje como respuesta al hastío es el juego de aquellos hijos «que crecen y salen a jugar al ancho mundo (...), de los hijos que se separan de sus padres y salen en busca de lo desconocido al ancho mundo» (2018: 62-63), con todos los peligros que ello conlleva, pero también con los gozos. Por ello, como se deduce de esta cita y pese a ser un juego, el viaje también es algo muy serio. Podría decirse que es un juego a vida o muerte, como lo es la poesía para Bolaño. Auxilio se ve a sí misma como la madre de estos niños que salen a jugar y a buscar lo desconocido, los jóvenes poetas mexicanos (y, por extensión, hispanoamericanos) entre los que se cuenta Arturo Belano y que protagonizan la epifanía visionaria de Auxilio que cierra la novela y que la dota de gran significación poética. Los niños poetas, cantando, se precipitan hacia el abismo.

Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo. (...) Y los oí cantar (...) Así pues, los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad (2018: 150).

La literatura y el viaje son, para Bolaño, dos realidades inseparables del valor, virtud superior del ser que se sabe en tránsito, y en «un tránsito breve» para colmo. Bolaño habla continuamente del valor, tanto en sus ensayos como en su poesía y su narrativa, y suele relacionar este concepto esencialmente con la creación literaria (como en un ensayo que le dedica a Borges, «El bibliotecario valiente») y con el viaje. Así aparece, por ejemplo, en el pasaje de *2666* en el que Amalfitano, uno de los protagonistas de la novela, también viajero

impenitente y eterno exiliado, recuerda el peregrinaje autoestopista de su exmujer, Lola, al manicomio de Mondragón, donde se halla recluido un poeta trasunto de Leopoldo María Panero. Amalfitano se imagina a Lola «encorvada por el peso de su maleta, sin miedo, caminando sin miedo por la orilla del camino» (2020: 255). El valor en el viaje radica, en este caso, en la exposición del viajero a la intemperie movido por la literatura. Ante esta exposición, Amalfitano enciende la radio, preocupado, «para tener la certeza de que no había aparecido asesinada y violada ninguna autoestopista en las carreteras de esa zona» (2020: 254). Pese a los peligros que entraña la intemperie, para Bolaño, los vagabundeos de sus personajes suponen uno de los pocos rasgos de autenticidad que permiten rebelarse contra un mundo de apariencias, una idea muy propugnada por los escritores de la generación *beat*, a quienes Bolaño admiraba. Así lo afirma, también en *2666*, Benno von Archimboldi, esquivo escritor viajero y figura central de la novela, seudónimo del alemán Hans Reiter (es decir, jinete o «el que cabalga», un significativo apellido parlante como es habitual en Bolaño), al pensar en la vida de Boris Ansky, desconocido escritor judío ruso cuya vida y obra actúan como detonantes de su propio despertar literario:

La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera sino apariencia le preocupaba. La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe. (...) Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia (2020: 1005).

En definitiva, todos los rasgos hasta aquí esbozados, prestando especial atención a su dimensión literaria, constituyen un fondo común que cohesionan las distintas formas del viaje y sus motivos esenciales que analizaré en profundidad en sus respectivos apartados. Se trata de ideas, motivos y formas con los que, presentados de forma yuxtapuesta dada su fragmentariedad (algo inevitable debido al carácter fragmentario propio de la literatura de Bolaño), trataré de construir una imagen totalizadora lo más exhaustiva posible del viaje de Bolaño a modo de visión caleidoscópica, símbolo cortazariano del cual se apropia el chileno en su literatura y que cobra especial importancia en su largo poema «Prosa del otoño en Gerona», tal y como expone Chiara Bolognese: «Estos distintos fragmentos de identidad (...) Solo se componen si se miran a través de un caleidoscopio, el instrumento que logra dar una imagen unitaria de una realidad hecha de múltiples colores y matices» (Bolognese, 2010: 157-158). Lo mismo sucede con un motivo tan complejo y extensamente tratado como el del viaje en su literatura.

1.2. LOS ESPACIOS DE LA LITERATURA DE BOLAÑO

Antes de entrar a analizar los distintos motivos y formas que adopta la idea del viaje en la obra de Bolaño, conviene perfilar brevemente los espacios por los que transitan sus viajeros. Para ello, partiré de los textos de diversos autores que ya han tratado el tema en mayor o menor profundidad como Dunia Gras y Leonie Meyer-Kreuler (2010), Chiara Bolognese (2010), Arturo García Ramos (2017) o Valeria de los Ríos (2008) entre otros. Con dichos textos como base, y sin abandonar la perspectiva literaria y comparatista que pretendo mantener a lo largo de la investigación, estableceré una categorización propia de estos espacios entendidos como los lugares físicos y mentales que recorren los viajeros letraheridos que vagan por los textos de Bolaño. Tal y como apunta Valeria de los Ríos, los espacios juegan un papel determinante en la obra de Bolaño, que «no se cifra ya en la figura del archivo —como la literatura que surge a partir del así llamado *boom* latinoamericano—, sino en la del mapa», cuyos límites no están claramente establecidos, sino que son los de «la aldea global marcada por viajes y un contraste permanente con lo local» y por la cual sus personajes se desplazan indistintamente (2008: 240-241).

Al mismo tiempo, partiré parcialmente del clásico motivo literario hispanoamericano del enfrentamiento entre civilización y barbarie, que se remonta al *Facundo* (1845) de Domingo Sarmiento, para plasmar la presencia en la obra de Bolaño de tres categorías de espacios diferenciadas difusamente, como es habitual en la estética del autor. Para ello, me sirvo asimismo como base de la categorización que establece Bolognese en su texto de 2010 al hablar del «territorio Bolaño» para elaborar una propuesta más ajustada a mi enfoque.

Como primera de estas tres categorías encontramos las ciudades, entendidas en principio como espacios de civilización (motivo de la modernidad que Bolaño subvierte, como veremos), a cuyos márgenes el poeta es expulsado o se autoexpulsa. Estas ciudades se corresponden a ciudades existentes en la realidad, bien definidas, con nombres de sobra conocidos, y además visitadas y habitadas por el Bolaño histórico: México DF, Barcelona, París, Santiago de Chile, etc. Son aquellas a las que Bolognese se refiere como «ciudades reales» (2010: 78). En segundo lugar, encontramos los espacios de la barbarie, que se corresponden con espacios geográficamente indefinidos o vagamente descritos y que, en muchas ocasiones, son producto directo de la imaginación del autor histórico como creador de ficciones, cargados de simbolismos, y no espacios visitados por él: el desierto, la frontera, la selva, la pampa, los espacios africanos en conflicto o incluso la Europa asolada por la II

Guerra Mundial. Conviene señalar que estas dos primeras categorías no son estancas ni mutuamente excluyentes. En ocasiones se hibridan en una serie de ciudades ficticias en las cuales la barbarie está presente de forma más patente que en aquellas ciudades «extraídas» de la realidad. La Santa Teresa de 2666, la Villaviciosa recurrente en su universo o, en menor medida, la Z de *La pista de hielo* y otros espacios difusos y sin nombre, a los que Bolognese se refiere como «lugares sombra» (2010: 84), son los espacios urbanos ficticios de la barbarie más evidente en forma de crímenes o violencia explícita. En tercer lugar, por último, se puede hablar, siguiendo nuevamente a Bolognese, de los «no-lugares» (2010: 91) o «lugares del anonimato» (2010: 69), espacios de tránsito muy acordes con la naturaleza nómada y marginal de los personajes de Bolaño: carreteras, hoteles y pensiones, hospitales y manicomios, buhardillas, estaciones, el habitual camping o incluso el interior de vehículos en marcha, en pleno discurrir del viaje en sí. Son espacios que se solapan en ocasiones con los lugares sombra y que pueden insertarse en el interior de las ciudades reales o imaginarias o en los espacios de tránsito que las rodean.

Por lo que respecta a las ciudades con un referente geográfico real, la inmensa mayoría de ellas comparten una serie de rasgos en común en los textos del chileno. Todas las grandes ciudades de Bolaño, contempladas con frecuencia desde los márgenes periféricos por los que transitan sus protagonistas, coinciden primeramente en su indefinición mediante la construcción de ciudades «de atmósfera desdibujada en la cual el espacio y el tiempo son vagos» (2010: 70), espejo de los individuos perdidos y volátiles que las habitan. Mediante la abolición de los rasgos característicos o pintorescos que singularizan estas ciudades, Bolaño parece insinuar que todas las grandes metrópolis son intercambiables o incluso que funcionan como continuidades de una enorme ciudad indistinta. En oposición a la insistencia en los mencionados rasgos pintorescos, la técnica que Bolaño emplea habitualmente para describir sus ciudades es la concatenación de largas enumeraciones de nombres propios de calles, plazas y avenidas por las que los modernos *flâneurs* de Bolaño se pierden como en laberintos que a la vez despistan a sus lectores, tal y como apuntan Gras y Meyer-Kreuler al afirmar que «el espacio se concreta en nombres de calles que se suceden, como un mantra o una enumeración aparentemente caótica, referentes hipnóticos tanto para el lector que conoce como para el que desconoce la ciudad» (Gras, Meyer-Kreuler, 2010: 13). Veamos algunos de ejemplos de esta desorientadora técnica descriptiva aplicada a distintas ciudades, todos ellos extraídos de *Los detectives salvajes*. En primer lugar, Roma: «Mis pasos me llevan, indefectiblemente, por via Claudia hasta el Coliseo y luego por el vial Domus Aurea

hasta via Mecenate y luego doblo a la izquierda, pasado via Botta, por la via Terme di Traiano y ya estoy en el infierno» (Bolaño, 2016: 548).

En segundo lugar, Viena:

Cogimos un taxi hasta la Landesgerichts Strasse con la Lichtenfelsgasse. Cuando llegamos, le di un puñetazo en la nuca al taxista y nos fuimos. Primero por la Josefstädter Strasse, a buen trote, luego por la Strozsigasse, luego por la Zeltgasse, luego por la Piaristengasse, luego por Lerchenfelder Strasse, luego por Neubaugasse, luego por Siebensterngasse, hasta Stuckgasse, en donde está mi casa (2016: 376).

O en París:

De la rue de Téhéran a la rue de Monceau, luego la avenue Ruysdaël y luego la avenue Ferdousi, que cruza el parque Monceau, lleno, a aquella hora, de yonquis y camellos y policías melancólicos, policías llegados al parque Monceau de otros mundos, tinieblas y lentitudes que preludian la aparición de la place de la République-Dominicaine (...) (2016: 289).

El especial interés de este último ejemplo reside en que el único aspecto descriptivo-pictórico que Bolaño incorpora en el párrafo solo contribuye a fomentar el sentimiento de desamparo y marginalidad de la ciudad con la presencia de los «yonquis y camellos y policías melancólicos», un apunte que podría haber incorporado a cualquiera de las ciudades anteriormente ejemplificadas o a cualquier otra de las que describe siguiendo el mismo patrón, como pueden ser Barcelona o la ciudad que se configura como el espacio urbano central de su literatura de entre aquellos con referentes reales: México DF. Gras y Meyer-Kreuler encuentran en la Ciudad de México en particular, o en México en general, una excepción menos alienante en comparación con el resto de las grandes ciudades de Bolaño, puesto que «Bolaño nombra y describe con gran exactitud el espacio mexicano, a diferencia de lo que ocurre con los lugares de su país de origen, Chile, o con los de acogida, España» (2010: 9). Y lo mismo se podría decir en lo que respecta a los espacios más ajenos que conforman las ciudades europeas anteriormente mencionadas. Pese a ello, la hipnótica sarta de nombres también es la forma predilecta de Bolaño para ubicar, o desubicar, a sus personajes en el interior del laberinto de México DF. En *Los detectives salvajes*, en la narración de Juan García Madero, que es el principal narrador del espacio mexicano en la novela, aparecen estas enumeraciones con más frecuencia cuanto más avanza la narración, y funcionan como espejo de la desorientación vital cada vez más acuciada del protagonista:

Doblé por el Reloj Chino y empecé a caminar en dirección a la Ciudadela buscando un café en el cual proseguir con mi trabajo. Atravesé el jardín Morelos, vacío y fantasmal pero en cuyos rincones se adivina una vida secreta (...) atravesé Niños Héroes, atravesé la plaza Pacheco (que conmemora al abuelito de José Emilio y estaba vacía (...)) (Bolaño, 2016: 112)

En este ejemplo hay que destacar, en contraste con los anteriores, cómo Bolaño se detiene brevemente en algunos de los lugares del recorrido de García Madero para dotarlos de una cierta personalidad ausente en los casos previos. De hecho, surge la posibilidad de establecer un cierto paralelismo entre el jardín Morelos del DF y el parque Monceau parisino como espacios que albergan vidas ocultas y marginales. Sin embargo, en las descripciones de México DF de García Madero sigue reinando ese aspecto desconcertante de la enumeración que alcanza su culmen en las últimas páginas de la novela, ya en el norte de México, donde la enumeración de las calles de la ciudad encuentra su equivalente en la concatenación de nombres de pueblos y poblados indefinidos que terminan por ser el último contenido puramente textual de las páginas del diario de García Madero, ya plenamente disuelto en su entorno:

11 DE FEBRERO

Carbó, el Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega.

12 DE FEBRERO

Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas (2016: 743-744).

No obstante, con la excepción del carácter esencialmente desconcertante del desierto de Sonora que construye Bolaño, estas enumeraciones se adscriben principalmente a las ciudades pues, irónicamente, en la obra del chileno los espacios más marginales tienden a estar descritos con mayor lujo de detalles, con descripciones pese a ello lacónicas: «Es curioso que de Ciudad de México no hay ninguna descripción mientras ha sido el escenario de la novela, sin embargo, ahora [en los sórdidos pueblos de frontera de Sonora] se detiene a decirnos que las calles dejan de estar asfaltadas, describe los suburbios (...)» (García Ramos, 2017: 297).

Pese al apunte de García Ramos, retomo la idea de Gras y Meyer-Kreuler de que Ciudad de México, entonces México DF, es la ciudad que Bolaño describe comparativamente con más detalle, y esto se debe a la excepcional peculiaridad de ser el entorno de su juventud y de su educación sentimental. Y es que, en la literatura de Bolaño, no se puede desdeñar la relación a la que ya se ha apuntado entre los espacios físicos y el espacio mental de los personajes

que los habitan. El espacio, apunta Bolognese, «refleja la difuminación y la inquietud de los protagonistas», y «la soledad de la persona encuentra su imagen en el lugar en el que vive» (2010: 70-71), siguiendo el fundamento estético de Bolaño de la completa confusión entre realidad y ficción o literatura. Para ejemplificarlo, Bolognese cita un pasaje de *Estrella distante* en el que Arturo B habla de «ciertos lugares de Chile (lugares más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir» (1996: 16), un esquema relacional entre exterioridad e interioridad que se repite en la descripción de gran parte de los espacios de su obra, observados con frecuencia desde la óptica del extrañamiento de sus protagonistas.

De entre todos los espacios de la obra de Bolaño, México representa sin duda el espacio de la memoria personal del chileno, habitado en la juventud tanto por él mismo como por su alter ego Arturo Belano y los de sus amigos poetas de la adolescencia. En oposición a México podríamos situar a Chile, espacio del olvido personal, pues tanto la infancia de Bolaño en el país como su regreso adolescente en la época del golpe de Pinochet aparecen siempre de forma soslayada en su literatura. Frente a una memoria personal, el espacio chileno se correspondería en su obra al de una «memoria histórica», es decir, el de una denuncia política e institucional que plasma en sus dos novelas chilenas por antonomasia, *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000).

En la literatura de Bolaño, por tanto, sin duda es México el caso más claro de la aparición de la memoria personal como mediador estético entre la ciudad como referente real y la misma ciudad convertida en espacio de ficción, una reinterpretación particular que hace de ella mucho más un espacio mental o sentimental que un mero paisaje físico. En palabras de Gras y Meyer-Kreuler, «los lugares no son simples lugares, inamovibles, eternos, sino que la coordenada espacial se cruza con la del tiempo (...) permeado de la experiencia personal del individuo y transformado, además, posteriormente, en materia ficcional» (2010: 8). De esta combinación surge un espacio ficticio paralelo que, como el propio Bolaño admite en su «Pregón de Blanes» al hablar del Blanes de *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, no se corresponde a una geografía física sino a una «geografía urbana del alma» (Bolaño, 2004: 231). En este sentido, Gras y Meyer-Kreuler destacan cómo Umberto Eco se refiere a los lectores que buscan una correspondencia exacta entre el referente real y su reflejo en la ficción como «lectores paranoicos» (2010: 11). Del mismo modo, estas autoras sugieren que, quizá para dar rienda suelta a su propuesta estética sin incurrir en las quejas de estos lectores paranoicos, Bolaño convierte el referente real de Ciudad Juárez en la Santa Teresa de los crímenes de *2666*, y lo mismo sucede con muchos de sus ficticios «lugares sombra».

La «geografía urbana del alma» del México DF de Bolaño es un espacio plagado de efervescencia juvenil, poetas bohemios, cafés, amor, arte y despreocupación. Es un espacio que permanece en la memoria del autor, que lo acaba volcando en la ficción y que, por tanto, no se ha abandonado nunca:

En [una] entrevista, se le preguntó al escritor si pensaba volver alguna vez a México. Tras un largo silencio (...) respondió que no podía volver, que había sobrevivido entonces de milagro y no podía jugársela de nuevo. (...) Sin embargo, quizá la respuesta estuviera en otra parte y fuera, después de todo, más obvia: no se puede regresar a un lugar que jamás se ha abandonado (Gras, Meyer-Kreuler, 2010: 7).

A final de su novela *La pista de hielo* ya se producía esta misma negación de la posibilidad del retorno a México. «Tal vez México», se plantea el alter ego de Bolaño en la novela, Remo Morán, subdividido aquí en un *doppelgänger* que tiene mucho en común con el de Belano y Lima, cuando piensa adónde encaminar su vida nómada a continuación: «pero no, en el fondo sabía que no iba a volver: tenía demasiado miedo» (Bolaño, 2020b). El miedo de Morán, como el de Bolaño en la entrevista que citan Gras y Meyer-Kreuler, no parece deberse tanto al temor a la destrucción física o corporal como a la destrucción del espacio estético, de «la geografía del alma» y del recuerdo de la adolescencia que el Bolaño maduro construyera con la perspectiva que sus años europeos le proporcionaron.

Aunque a este espacio bohemio e idealizado opone el México «salvaje», cuya máxima expresión la hallamos en los desiertos de Sonora que dan nombre a la tercera parte de *Los detectives salvajes* (construidos como un agujero negro cuyo epicentro se encuentra en la Santa Teresa de 2666), Bolaño nunca establece distinciones radicales ni fronteras definidas. Él concibe el DF y el resto de ciudades con referentes reales como espacios donde la barbarie o el mal aguardan soterrados, constantemente insinuados, pero apenas visibles como destellos atisbados por el rabillo del ojo que mantienen a los protagonistas en un estado de inquietud constante casi paranoica. Un ejemplo, a mi juicio paradigmático también por la fuerza de la imagen poética, lo encontramos en la primera parte de *Los detectives salvajes*, cuando García Madero narra su visita al cuarto de azotea de Ulises Lima. «Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas en donde, según dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos» (Bolaño, 2016: 33). Al habitar los márgenes, los protagonistas están más próximos que ningún otro habitante de la ciudad a estos supuestos remanentes de prácticas atávicas que se ciernen como una amenaza impersonal sobre ellos y que acaban concretándose en la forma del antagonista

Alberto, el proxeneta cuya persecución impulsa a los jóvenes poetas a salir huyendo de México DF hacia el norte, lo cual acabará por marcar una ruptura irreparable para ellos a nivel poético y vital. Y es precisamente esta violencia, soterrada o explícita, la que para Bolaño unifica todos los lugares. De este modo, Bolaño cuestiona la certeza compartida que subyace a la división claramente establecida en la Modernidad entre espacios de civilización y espacios de barbarie (el texto de Magda Sepúlveda sobre la subversión del género policial en la literatura de Bolaño comparte esta teoría de base de la disolución de las certezas modernas. Véase Sepúlveda, 2010: 106-107).

Quizá el hecho de que el México DF de su juventud compartiera espacio político y una relativa proximidad geográfica a Ciudad Juárez, escenario de los brutales feminicidios que el escritor Sergio González Rodríguez (que Bolaño convirtió a su vez en personaje de *2666*) explora en su ensayo *Huesos en el desierto* (2002), empujara a Bolaño a construir su Santa Teresa como paradigma del «oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento» baudeleriano, paratexto con el que abre la novela *2666*. Santa Teresa, ciudad ficticia en la frontera entre México y Estados Unidos, si bien coincide en muchos aspectos con la Ciudad Juárez real, empezando por los mencionados feminicidios, es puramente ficticia. Como apuntan Gras y Meyer-Kreuler, ni «Santa Teresa (...) ni su trasunto, Ciudad Juárez, son lugares familiares o siquiera conocidos de Bolaño, aunque se hubiera documentado intensiva y minuciosamente» (2010: 10). En efecto, conforme la narración se aleja de México DF, o de cualquier otra de las «ciudades reales» de la primera de las tres categorías arriba establecidas, para adentrarse en los espacios de la barbarie (en este caso la frontera, con Santa Teresa como epicentro, o el desierto y su Villaviciosa en *Los detectives salvajes*), el atlas real, geográfico, queda sustituido por el atlas de la invención, que irrumpe y se superpone sobre un espacio que hasta entonces conservaba visos de realidad, lo que provoca la desorientación definitiva de los protagonistas y también del lector (2010: 87).

El espacio ficticio de la barbarie, alejado ya de referentes reales inmediatos, se convierte así en una zona mítica que se carga de significados simbólicos. Para Gras y Meyer-Kreuler, cuyo texto se centra en el México de Bolaño, este espacio mítico sería el Norte, un espacio equiparable en muchos sentidos al Sur del Juan Dahlmann de Borges, entorno mítico del valor y de la literatura que obliga «a los personajes a enfrentarse con la muerte» (2010: 61) y con su destino buscado. Sigo, en definitiva, la subdivisión que establecen estas autoras al afirmar que

El México de Bolaño se estructura, básicamente, en torno a dos polos: la capital, el DF, que encarna el México de la experiencia, del recuerdo, de sus años de juventud y aprendizaje, y el Norte, que, a su vez, podría dividirse también en dos extremos: el México de los sueños, de la huida, de la invención [El desierto de Sonora de *Los detectives salvajes*] (...) y el México de la frontera, de la violencia, de la pesadilla, en ese “oasis de horror” que es Santa Teresa en 2666 (2010: 11).

El norte de México de Bolaño imanta como destino buscado a sus personajes en muchas de sus ficciones. El ejemplo más claro lo encontramos en toda la tercera parte de *Los detectives salvajes*, pero esta idea se repite en su literatura desde *La pista de hielo*, su primera novela en solitario, en la que Bolaño prefigura ya este viaje al Norte en compañía de un Mario Santiago ficcionado aquí como Gaspar Heredia a modo de proto-Ulises Lima. Si bien la versión de *La pista de hielo* es más frívola, también rebosa ese contenido mítico, y se da asimismo el encuentro con la muerte que marca un antes y un después en las vidas de sus protagonistas. Habla Remo Morán, alter ego de Bolaño en la novela: «Al segundo muerto lo encontré en México, en las afueras de una ciudad del norte, en Nogales. Viajaba en el coche de uno de [mis amigos], e íbamos a reunirnos con dos chicas que luego no aparecieron. (...) El otro [amigo] era Gasparín [Heredia]» (Bolaño, 2020b: 108). El motivo del viaje al Norte mítico junto a Mario Santiago aparece también en su poesía, concretamente en el poema titulado «El burro» del poemario *Los perros románticos*:

A veces sueño que Mario Santiago / Viene a buscarme con su moto negra. / Y dejamos atrás la ciudad y a medida / Que las luces van desapareciendo / Mario Santiago me dice que se trata / De una moto robada, la última moto / Robada para viajar por las pobres tierras / Del norte, en dirección a Texas, / Persiguiendo un sueño innombrable, / Inclasificable, el sueño de nuestra juventud, / Es decir el sueño más valiente de todos / Nuestros sueños (2006: 76).

El Norte es, como se intuye en ambos fragmentos, y como veremos en detalle más abajo en el caso de *Los detectives salvajes*, un espacio simbólico concebido a la vez como «una región real, geográficamente localizable (...) y un símbolo de la búsqueda que siguen sus personajes, un punto de fuga inalcanzable» (Gras, Meyer-Kreuler, 2010: 65). Como los espacios de las ciudades, estos espacios literarios de la barbarie «tienen dos dimensiones: una real y otra ficticia, o mejor dicho, incluso metafísica» (2010: 63). Curiosamente, el exponente más claro del Norte metafísico concebido como punto de fuga inalcanzable se encuentra en el ejemplo chileno, como desarrolla Bolaño en el poema «Los Neochilenos». Debido a la peculiar situación geográfica del país, bordeado por el oeste por el océano, por

el este por la cordillera de los Andes, y por el sur por la Tierra del Fuego, el norte es «el único punto cardinal que permite una huida» (Gras, Meyer-Kreuler, 2010: 64). Este poema, tal y como apunta Patricia Espinosa, es un reflejo fiel y directo, en su contenido simbólico, del «recorrido de García Madero, Lima y Belano en *Los detectives salvajes*». Partiendo de su lectura del motivo del viaje en relación al concepto posmoderno de extraterritorialidad, Espinosa entiende que «Salir de Ciudad de México (...) o Santiago de Chile es arrancar del centro agotado hasta en sus más grandes iconos» (Espinosa, 2003: 170). Ese centro agotado lo simbolizan las ciudades reales que he analizado, supuestos espacios de civilización, para adentrarse en el territorio mítico en busca de una renovación vital, iconográfica o estética.

Pese a todo lo anterior, no obstante, los espacios de la barbarie y la literatura que construye Bolaño, que también podríamos denominar espacios de muerte, no se limitan a este Norte mítico. Hablo de espacios de muerte porque en las fugas hacia estos espacios de violencia subyace un deseo de muerte, real o simbólica, propio de la impetuosa faceta del viajero rimbaudiano. Bolaño habla de estos espacios de muerte, a los que trata de «sagrados», en uno de sus artículos recogidos en *Entre paréntesis*:

En cualquier caso, tanto la frontera mexicana como las provincias que conforman el territorio de la Patagonia constituían, junto con la selva, el último lugar, el lugar sagrado del individuo, el sitio a donde se va únicamente a morir o a dejar que el tiempo pase, que viene a ser casi lo mismo. La selva, tal vez por la profusión de mosquitos y por las enfermedades inherentes, ha pasado de moda: los viajeros, incluso los viajeros terminales, quieren morir pero quieren morir en paz, es decir quieren morir mecidos y arrullados por una estética determinada que excluye, de más está decirlo, el dengue, las fiebres, las molestas picadas y las, aún más molestas, diarreas (Bolaño, 2004: 254-255).

Lo que en México era el Norte, la frontera y el desierto, en Argentina y al otro lado del Atlántico se convierten en el Sur, el borgeano de la Patagonia en el primer caso (presente en el cuento de Bolaño «El gaucho insufrible»), y el espacio selvático ecuatorial africano en el segundo, que pese a ser poco glamuroso, como apunta Bolaño en el artículo (o quizás precisamente por ello) es allí donde su alter ego Arturo Belano desaparece en última instancia en busca de una suerte de autoinmolación ritual percibida como una fidelidad delirante al arquetipo de poeta que es Rimbaud. Así lo afirma Jacobo Urenda, el testigo-narrador del capítulo africano de *Los detectives salvajes*, en el cual aparece Belano por última vez si nos ceñimos al orden cronológico de la novela:

Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieran las tripas (Bolaño, 2016: 646).

Con su desaparición en África, Belano culmina una trayectoria paralela a la de Juan García Madero, narrador de la primera y tercera partes de la novela. Ambos parten de una ciudad real, supuesto espacio de civilización, para internarse y desaparecer en los espacios simbólicos y literarios de la barbarie, culminando en una aniquilación final de la «realidad» en la literatura. Al mismo tiempo, el discurso que elabora Bolaño en el capítulo africano de *Los detectives salvajes* establece un claro paralelismo entre la violencia del espacio africano y la violencia del espacio americano, entre las selvas de Liberia y los desiertos del norte de México. A los dos continentes los equipara al considerar que comparten una serie de vínculos comunes de marginalidad y violencia como espacios poscoloniales. De este modo, Bolaño utiliza el continente africano para elaborar un discurso sobre el «Tercer Mundo» que es perfectamente extrapolable a la Latinoamérica que él identificaba como su tierra natal. Bolaño comparte esta idea, precisamente, con los autores del *boom* hispanoamericano, que repudiaba hasta cierto punto. Cito en este sentido, por resultar esclarecedora, una entrevista a Carlos Barral, editor responsable en buena medida del *boom*, en la que afirmaba que

[Los escritores hispanoamericanos] se saben y se confiesan una literatura tercermundista, una literatura del subdesarrollo. Por ejemplo, de todos los congresos que he asistido que se celebran en Europa o en América sobre esta cuestión, ellos insisten en ese fenómeno y comparan su situación por ejemplo a la de los países coloniales de África o de Asia (Barral, 1976).

Esta conciencia del «Tercer Mundo» como un todo aparece en uno de los últimos capítulos que narra Amadeo Salvatierra en *Los detectives salvajes*, en el cual Belano y Lima afirman que van encontrar a Cesárea «por el Tercer Mundo» (Bolaño, 2016: 676). Esta identificación entre Latinoamérica y África tiene lugar nuevamente en el episodio que narra Jacobo Urenda, cuando este se adentra junto a un grupo de reporteros en el territorio de Liberia. Tanto el narrador como uno de sus interlocutores establecen un vago paralelismo entre Liberia y Argentina: Urenda afirma que el país africano «se parece a Argentina» mientras que su interlocutor, otro periodista, parece ir más lejos y establece una conexión más profunda entre ambas regiones:

Lo único que se nos ofrecía para el ojo de nuestras cámaras era la naturaleza, no diré una naturaleza exuberante, ni siquiera exótica, a mí no sé por qué me recordó a un viaje que hice de

chico por Corrientes, incluso lo dije, le dije a Luigi: esto parece Argentina [...] y el tipo del *Paris-Match* me miró y opinó que ojalá solo se pareciera a Argentina [...] ¿y qué había querido decir con eso?, ¿que Argentina era más salvaje y peligrosa que Liberia? ¿que si los liberianos fueran argentinos ya estaríamos muertos? (Bolaño, 2016: 655).

Una vez más, la identificación tiene lugar en el plano de la violencia. El Belano cuarentón del final de la novela parece buscar enfrentarse de nuevo a una violencia similar a la que hizo frente el joven Belano durante el golpe de Chile antes de la acción que narra la novela, tal y como apunta Bolognese:

Esta realidad de imparable lucha causa un cambio muy profundo en él, que, tan sólo veinteañero, había sido apresado por apoyar a Allende. Ahora, cuarentón y con graves problemas de salud, se encuentra otra vez en contacto con la violencia y la muerte, y parece que se involucra conscientemente en esta situación, a fin de acabar con su vida. (...) La violencia cambia a las personas y afecta el fluir de la historia (Bolognese, 2010: 149).

Resta en último lugar analizar sucintamente las características de los terceros espacios de la categorización que establecí al principio, aquellos que he denominado «no-lugares» siguiendo el texto de Bolognese, que desarrolla el motivo a partir de la obra de autores como Zygmunt Bauman, Marc Augé o Gilles Lipovetsky entre otros. De ellos extrae la autora la definición de estos no-lugares, entendidos como «un territorio en el que el desplazamiento es imperativo» (Bolognese, 2010: 91) o «lugares superpoblados, donde se cruzan, ignorándose, millares de itinerarios individuales» (2010:92). Se insiste, en definitiva, en su naturaleza de lugares de tránsito, espacios que reflejan y se corresponden con la condición de nómadas precarios de los personajes que los recorren, desprovistos de un lugar al que aferrarse: «¿Pero dónde estaba nuestra casa?», se pregunta la voz poética de Bolaño al final del poema «Un paseo por la literatura» (Bolaño, 2018b: 599). En efecto, los no-lugares reflejan, de nuevo simbólicamente, la interioridad de personajes huecos, desorientados, desarraigados y deshumanizados. Por ello, además de la transitoriedad, la característica más destacada de estos espacios es la que podríamos denominar intercambiabilidad. Son estos lugares de paso despersonalizados, «poco acogedores y degradados» (Bolognese, 2010: 93) que están presentes de forma indistinta en cualquier país de los que recorren los nómadas de Bolaño: hoteles, clínicas, estaciones, descampados, carreteras. La intercambiabilidad de los no-lugares genera asimismo la idea de una cierta continuidad ineludible de todas las realidades espaciales y geográficas por las que transitan los nómadas existenciales de Bolaño, constituyendo así la cara más gris del carácter cosmopolita que se suele subrayar al

hablar de su literatura. La continuidad de los no-lugares, al mismo tiempo, evidencia el carácter ficticio del desplazamiento fútil de los personajes, que encubre un estado de parálisis o estupor permanentes (2010: 97).

Para finalizar el apartado, cabe llamar la atención sobre el carácter excepcional del espacio que representa la ciudad de Santa Teresa en la obra de Bolaño, y particularmente en *2666*. Santa Teresa funciona en la novela como un vórtice que todo lo absorbe y lo contiene, por lo que no es de extrañar que la ciudad reúna las características de las tres categorías de los espacios que he propuesto en el presente apartado. En primer lugar, Santa Teresa es indudablemente una ciudad, si no real, sí basada en una ciudad real identificable, Ciudad Juárez. La ciudad, pese a las atrocidades que en ella se cometen, es hogar de instituciones distinguidas que parecen bregar por mantener la ficción de la ciudad como espacio de civilización. El ejemplo más evidente en *2666* es la Universidad de Santa Teresa. Bolaño presenta a su cuerpo directivo, encabezado por el rector Negrete y el decano de la Facultad de Filosofía y Letras Augusto Guerra (una suerte de negativo de Octavio Paz ya desde la inversión que supone su mismo nombre), como torremarfilistas despreocupados que celebran sus ágapes ajenos a la extrema violencia que los rodea, o incluso amparándola de forma indirecta mediante la protección del hijo del decano Guerra, un turbio personaje que parece involucrado de alguna manera en los crímenes que vertebran la novela. Son estos crímenes los que dan su carga de violencia simbólica a la ciudad, emplazada en pleno desierto del Norte mítico, y por los cuales se puede adscribir la ciudad plenamente (incluso como epicentro irradiador) a los espacios de la barbarie que constituyen la segunda categoría analizada. En tercer y último lugar, Santa Teresa es, para todos los personajes involucrados en la trama de la novela, un espacio de tránsito que permite entenderla como un enorme no-lugar subdividido a su vez en los pequeños no-lugares que la caracterizan de forma más paradigmática: los descampados, las maquiladoras, los vertederos, los suburbios chabolistas. Su ubicación en plena frontera mexicano-estadounidense la convierte en un lugar de tránsito a una escala macro, debido a los flujos migratorios y de trabajo precario que en ella se concentran. A una escala micro, asimismo, Santa Teresa es un lugar de tránsito para todos los protagonistas que dan nombre a las distintas partes del libro. En primer lugar, los críticos europeos de «La parte de los críticos» acuden a Santa Teresa de forma circunstancial como parte de su búsqueda académico-detectivesca en pos del esquivo escritor Benno von Archimboldi. Amalfitano, protagonista de «La parte de Amalfitano», es un nómada irredento que se halla en la ciudad temporalmente como profesor de filosofía en la universidad, pero

es plenamente consciente de que su estancia allí, como en cualquier otro lugar, no será definitiva. Oscar Fate, de «La parte de Fate», es un periodista estadounidense que acude a la ciudad a cubrir un combate de boxeo y acaba por involucrarse en la investigación de los crímenes, pero apenas tiene ningún lazo que lo ate a Santa Teresa salvo su relación con Rosa, la hija de Amalfitano. Y Hans Reiter/Benno von Archiboldi, de «La parte de Archiboldi», acude a Santa Teresa a petición de su hermana para intentar excarcelar a su sobrino Klaus Haas, acusado de los feminicidios. En cierto sentido, Bolaño parece insinuar que las únicas personas que han llegado a Santa Teresa para quedarse son las mujeres y niñas que componen el abrumador corpus de actas forenses de «La parte de los crímenes». Santa Teresa, entendida como no-lugar, parece sumarse a la continuidad e intercambiabilidad de los espacios previamente mencionadas para apuntar a la idea, citando a Arturo García Ramos, de que «la traición, la tortura, la represión o incluso las mujeres asesinadas entre México y Estados Unidos, son las de cualquier sitio. La violencia no tiene fronteras, no entiende de nacionalidades» (2017:279). No obstante, Bolaño ubica esa violencia en un espacio concreto con una potente carga simbólica y literaria, «la frontera mexicano-estadounidense. Un acceso hacia el infierno literario que el lector ha concebido largamente en su obra» (2017: 276).

1.3. PERSECUCIÓN Y FUGA COMO MOVIMIENTOS COMPLEMENTARIOS DEL VIAJE DE BOLAÑO

Anteriormente destacué que, desde una perspectiva general, lo que tienen en común los viajes de los distintos viajeros de la literatura de Bolaño es su carácter existencial, que da como resultado un viaje sin principio ni final más próximo a un eterno vagar que a un recorrido definido. No obstante, un enfoque más concreto centrado en los casos particulares de las distintas etapas en las que se subdividen los grandes trayectos existenciales de sus protagonistas permite analizar las tensiones contradictorias que subyacen a estos viajes y que contribuyen a dar lugar, en última instancia, a su indefinición. Dicha indefinición es a su vez germen de esa característica sensación de angustioso anquilosamiento interior de los personajes que contrasta con, y a la vez origina, su continua y desesperada necesidad de desplazarse.

Creo descubrir que, de estas tensiones contradictorias subyacentes en sus viajes, la más relevante la marca la aparición de dos intencionalidades o direcciones aparentemente antinómicas que, sin embargo, Bolaño presenta como complementarias en muchas de las singladuras de sus personajes: la persecución y la fuga. A la complementariedad de estas dos ideas en apariencia contradictorias apunta ya Bolaño en los primeros versos de su poema «Los detectives», que se puede entender como una peculiar *ars poetica* del autor: «Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura. / Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza / De sus fugas» (Bolaño, 2006: 34). En estos versos, el soñar se puede interpretar como metáfora del proceso imaginativo de la creación literaria. El detective, una de las figuras protagónicas de la poética de Bolaño, en lugar de aparecer caracterizado por su atributo más definitorio, el acto de perseguir o buscar activamente la resolución de un misterio, se convierte en una figura desamparada, perdida (bien voluntaria, bien involuntariamente) y caracterizada por sus fugas. Es este un término ambiguo que puede remitir aquí tanto a la acepción de fuga como huida como a la de la fuga musical, cuyo rasgo característico es la repetición de motivos con variaciones tonales, lo cual también resuena con la estética de la repetición inter e intratextual con la que Bolaño dota de cohesión su obra. En los citados versos, las dos tensiones opuestas conviven: por un lado, la de la persecución encarnada en la figura de los detectives, bien entendida como la persecución de un objeto concreto y definido, bien como una cortazariana búsqueda metafísico-existencial de objetivo borroso, indefinido e inalcanzable; por otro, la de la fuga, ya sea como huida de perseguidores externos o como pulsión interna de escapar de uno mismo y de las circunstancias vitales en las que está

inmerso. Juan Antonio Masoliver Ródenas ha apuntado lúcidamente hacia la coexistencia de estas dos realidades contradictorias y la parálisis que provocan como consecuencia inevitable, destacando a su vez la naturaleza cortazariana de los perseguidores de Bolaño, a los que define como

perdedores que, como en el caso de Cortázar, se convierten en perseguidores. Personajes que recorren el mundo en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son seres sedentarios que contemplan el derrumbe de una vida desde el interior de una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior (Masoliver Ródenas, 2012: 189).

Dado que en el siguiente bloque dedicaré un apartado a estudiar la influencia de Cortázar sobre el viaje de Bolaño entendido como búsqueda metafísica, me centraré aquí especialmente en la persecución como búsqueda de objetivos determinados y claramente definidos, casi unánimemente relacionadas por tratarse de búsquedas cuyo objeto es literario, muy frecuentemente de poetas y escritores desaparecidos. Esta distinción no exime, no obstante, a la persecución de su carga existencial y simbólica, pues ambas formas son dos caras de una misma moneda, lo que justifica el ahínco con que los perseguidores aspiran a la consecución de la búsqueda y la convierte en algo más que un mero pasatiempo turístico-literario: una cuestión personal a vida o muerte.

Volviendo a los versos del poema «Los detectives», la idea de la persecución personificada en el detective se entrelaza con la de la fuga mediante una cierta angustia o terror que recorre el poema de principio a fin en versos como «La senda de las serpientes / Recorrida una y otra vez / Por detectives / Absolutamente desesperados», «Solo y tranquilo / como en las peores pesadillas» o en los últimos versos del poema: «Mientras las agujas del reloj / Viajaban encogidas por la noche / Interminable» (Bolaño, 2006: 34). Obsérvese en esta última estrofa cómo la elección del adjetivo «encogidas» remite nuevamente a la idea del miedo o del frío cuyo origen encontramos en esa noche interminable de la que se desea huir. Esta misma pulsión de fuga, implícita en todo el poema, aparece también de forma más o menos explícita en las grandes persecuciones o búsquedas de su narrativa: los personajes de Bolaño, siempre alerta frente a amenazas indeterminadas, parecen dispuestos a abandonarlo todo con tal de huir en cualquier momento. Desarraigados por el carácter marginal de sus vidas, apenas sujetos a los espacios vitales que ocupan por unas relaciones interpersonales «débiles y poco duraderas» (Bolognese, 2010: 238), los personajes aprovechan cualquier pretexto para viajar, por endeble que sea, pues «alejarse de la tierra de origen parece la solución al desasosiego existencial, ya que permite huir de una realidad inaguantable: el viaje

se muestra como la única vía de escape» (2010: 199). Sin embargo, a la práctica, estos viajes, entendidos como huida del desasosiego, se convierten en un mero aplazamiento de esa realidad inaguantable que, en definitiva, como señala Bolognese al hablar de la Auxilio Lacouture de *Amuleto*, «es un desequilibrio mental que, vaya adonde vaya, nunca la abandona, obligándola a una existencia fuera de la sociedad» (2010: 202). La fuga, por tanto, no representa más que otra cara del prisma que conforma el eterno viaje existencial de los personajes de Bolaño, condenados a vagar de por vida en cuanto que tratan de huir de ellos mismos.

El viaje interminable como huida del desasosiego corresponde a lo que Bolognese recoge bajo el apelativo de «viaje centrífugo», el cual «según queda implícito en la terminología, mira al alejamiento (...) de la tierra de origen», mientras que el viaje como persecución o búsqueda es para esta autora más cercano a un modelo de «viaje centrípeto», según el cual «los jóvenes [en este ejemplo, de *Los detectives salvajes*] se mueven dentro de su propio país para conocer mejor sus orígenes literarios y lograr comprenderse a sí mismos, en lo que también se puede llamar viaje interior» (2010: 203). Son a mi parecer estas dos tendencias esquemáticas antinómicas que aquí opone Bolognese las que conviven a distintos niveles en la gran mayoría de los viajes de Bolaño y las que marcan la tensión entre fuga y búsqueda.

Para concluir el análisis de los citados versos del poema «Los detectives», cabe destacar otras dos ideas esenciales vinculadas a la de fuga y que también analizaré más adelante: la ciudad y la desaparición como motivos estrechamente relacionados, y la desaparición como forma definitiva de la fuga: el «detective perdido en la ciudad oscura» es el arquetipo por excelencia del personaje de Bolaño.

Con afán de ejemplificar la omnipresencia de la mencionada convivencia entre persecución y búsqueda o fuga, entre viaje centrífugo y centrípeto, en la narrativa de Bolaño, analizaré algunos de los viajes más paradigmáticos y a la vez singulares de su literatura presentes en cuatro de sus novelas. Me centraré especialmente en sus dos novelas más extensas, *Los detectives salvajes* y *2666*. Posteriormente, me apoyaré sucintamente en dos novelas más breves para reforzar la argumentación de la reiteración temática de esta convivencia de motivos en la narrativa del autor: *Estrella distante* y *Monsieur Pain*, publicada anteriormente con el título *La senda de los elefantes*.

Como punto de partida común a todos los ejemplos, se puede establecer que la persecución que sirve de pretexto para el viaje es de raíz literaria y siempre está relacionada con la

presencia o ausencia de un poeta marginal. Al mismo tiempo, las búsquedas que desencadenan estos poetas desaparecidos (o en riesgo de desaparecer, en el caso del César Vallejo de *Monsieur Pain*) son la cifra de una búsqueda interior personal y paralela. En palabras de Gustavo Pierre Herrera: «La búsqueda de lo nuevo, es decir el viaje en sí, es una búsqueda de la identidad, de encontrar la diferencia que permita el reconocimiento en la otredad» (2012: 137). El objeto que pretenden alcanzar las búsquedas de estos detectives es, en última instancia, un espejo donde reconocerse, ya sea en las semejanzas, ya en las insoslayables diferencias con sus esquivos modelos literarios. El viaje y la literatura se convierten así en formas de construir la identidad de los personajes y de dotar sus existencias de sentido. Al mismo tiempo, en los cuatro casos citados, el viaje emprendido con la búsqueda como pretexto sirve para huir de amenazas reales e inmediatas (u otras percibidas como tales) o de situaciones existenciales y sociales más complejas, pero igualmente angustiosas.

Quizá sea el ejemplo de *Los detectives salvajes* el que más claramente reúne todo lo anteriormente expuesto, y es por ello que lo tomo como base sobre la que destacar las diferencias de los ejemplos posteriores. Concretamente, el viaje a Sonora que emprenden Belano, Lima, García Madero y Lupe, y que conforma la tercera parte de la novela, es tal vez el ejemplo más transparente de un viaje que, con la aparente sencillez superficial de una *road movie*, contiene en sí todas las tensiones ya mencionadas, concretas y abstractas, entre persecución y fuga. A primera vista, este viaje consta de dos motivaciones precisas y evidentes. La primera es la apremiante huida de la amenaza real que suponen el proxeneta Alberto y su cómplice, anónimo policía corrupto, que pretenden recuperar a toda costa a la exprostituta Lupe, amparada por los protagonistas. La otra motivación es la búsqueda por parte de Belano y Lima de Cesárea Tinajero, poeta desaparecida, musa y primera fundadora del realismo visceral, movimiento poético unipersonal de los años veinte del siglo XX, de brevísima trayectoria (un solo poema conocido, o más bien un jeroglífico), que luego refundarían Belano y Lima en los setenta. Estos dos motivos superficiales del viaje se apoyan a su vez sobre una serie de motivaciones subyacentes más complejas relacionadas con las inquietudes existenciales que asedian a cada uno de los ocupantes del Impala que parte de México DF hacia los desiertos del Norte mítico en la noche del 31 de diciembre de 1975. Juan García Madero, cuyo diario narra la acción, es un adolescente huérfano que vive una existencia sin rumbo en México DF. La trayectoria prestablecida de su vida se desintegra en el momento en el que decide abandonar los estudios de Derecho a los que lo habían destinado

sus tíos para unirse al grupo de poetas bohemios del realismo visceral, encabezado difusamente por Belano y Lima. A partir de ese preciso momento, con el que arranca la novela, tal y como le revela la camarera y quiromante Brígida muy al principio de la acción, García Madero queda condenado a errar y perderse: «Llegarás a donde te propongas. Aunque aquí veo que te extraviarás varias veces, por culpa tuya, porque no sabes lo que quieres» (Bolaño, 2016: 27). Desorientado por una vida a la intemperie de relaciones pasajeras, bohemia adolescente y noctambulismo urbano, consciente de la inexistencia de su futuro, descubre en última instancia su deseo de huir de su situación existencial en una repentina epifanía al verse involucrado en la urgencia de la fuga de Alberto. «Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. Supe que siempre había querido marcharme» (2016: 166), afirma al final de la última entrada de su diario de la primera parte de la novela. Como lectores, habiendo leído todas las aventuras y desventuras que llevan a García Madero a tomar esta decisión, que supone cortar por lo sano con su infancia y adolescencia, aceptamos de forma casi intuitiva su resolución repentina como algo inevitable. El viaje de García Madero continúa así con claridad meridiana una función que ya había adquirido al unirse a los viscerrealistas, la del viaje iniciático, que constituye un brusco salto entre la infancia amparada bajo el ala familiar y una adultez a la intemperie que, intuimos, se desarrollará ya en los páramos más recónditos de Sonora.

Otro de los factores que parece decidir a García Madero a abandonarlo todo y subirse al Impala durante esa epifanía reveladora es el interés que despierta en él la misteriosa búsqueda de Cesárea Tinajero que Belano y Lima llevan a cabo obsesivamente durante la primera parte de la novela. De dicha búsqueda, tanto García Madero como los lectores de su diario solo captamos levísimos retazos que nos hacen cuestionarnos la existencia de la poeta, hasta que su realidad se nos revela en su plenitud en el diálogo con Amadeo Salvatierra que vertebra la parte central de la novela. En este sentido, tal y como afirma Roberto Brodsky, el impulso «visceral» que empuja a García Madero a sumarse al viaje a Sonora es el mismo que lo empujó, al principio de la novela, a sumarse a la aventura más amplia del realismo visceral:

Lo que atrae a García Madero es la iluminación propia de la existencia como un poema o una bofetada lanzada a la cara del mundo, ya que desde las primeras páginas se trata de ir al encuentro de una palabra, de un nombre: Cesárea Tinajero. A partir de entonces, todos somos el joven poeta García Madero, porque más allá de lo que creamos o pensemos, sabemos que Lima y Belano están en lo cierto, equivocadamente ciertos habría que agregar, y que no hay otra manera de estar

en sus suelas, como si la búsqueda de Cesárea comprimiera la posibilidad del sentido (Brodsky, 2005: 142-143).

Belano y Lima, en efecto, cifran todas sus esperanzas vitales y literarias en una apuesta descabellada: la identificación con una poeta sin más obra conocida que un poema y su deseo de modernidad cifrado en el símbolo del utópico proyecto de ciudad vanguardista llamada Estridentópolis, tan desdibujada como su autora, pero símbolo inequívoco de la modernidad y la renovación de la literatura y el arte. La reivindicación de una poeta vanguardista, invisible y olvidada apunta tanto a un deseo de restitución histórica por parte de Belano y Lima como a uno de continuidad de un legado soterrado, una continuidad entendida casi como una responsabilidad ética solo al alcance de los poetas jóvenes y marginales, ajenos (y en ocasiones abiertamente hostiles) a los circuitos literarios oficiales. Precisamente por la repulsa bidireccional (o unidireccional, pues los poetas «oficiales» simbolizados por Octavio Paz parecen ignorar la existencia de los viscerrealistas) entre las nuevas vanguardias como la realista visceral y los circuitos oficiales, Belano y Lima, huérfanos en lo literario, convierten a Cesárea, como ya evoca su nombre, en la madre putativa de su movimiento. Precisamente la orfandad es un motivo frecuente en la novela, y su máximo exponente es García Madero, huérfano literal y simbólicamente. No es de extrañar entonces que se revele en última instancia como el más perfecto de los realistas viscerales, verdadero perpetuador del movimiento y depositario de la responsabilidad histórica de prolongar el mito del poeta ideal. Esta relación entre búsqueda, identificación o identidad, y orfandad la encuentra también Gustavo Pierre Herrera, que afirma:

A su manera las tres partes que componen *Los detectives salvajes* son una búsqueda de la identidad negada; se busca a los padres vanguardistas, a la fundadora del primer realismo visceral; porque de cierta forma los viscerrealistas son los huérfanos de la literatura mexicana, los iconoclastas que rechazan la veta principal representada por Octavio Paz. Son los huérfanos de vocación, como les dice Manuel Maples Arce, el fundador del movimiento estridentista mexicano y antiguo amigo de Cesárea Tinajero en los años veinte (2012: 140).

Resulta llamativo que sea precisamente Manuel Maples Arce, representante en la novela de la anterior generación de vanguardistas como miembro del difunto Estridentismo —el cual, les dice él mismo a Belano y a Lima, «ya es historia y como tal solo puede interesar a los historiadores de la literatura» (Bolaño, 2016: 212)— quien tilde a estos poetas de «huérfanos de vocación», una muestra de la insalvable distancia que percibe con respecto al realismo visceral. Pero, al mismo tiempo, parece confirmarse su afirmación de que «todos los poetas,

incluso los más vanguardistas, necesitan un padre» (*ibid.*). Y es precisamente su vocación de huérfanos la que lleva a Belano y Lima a buscar su figura paterna literaria en el personaje más desconocido y recóndito que logran hallar, atraídos sin duda por estas mismas peculiaridades que, para el resto de realistas viscerales que pululan por la primera parte de la novela, personifican precisamente los mismos Belano y Lima, lo que permite al resto de la pandilla despreocuparse a su vez de las cuestiones de filiación que atormentan a estos.

A lo largo de la primera parte, Belano y Lima aparecen siempre rodeados de la idea de un destino de invisibilidad y desaparición, como si estuviesen condenados a ellas desde el nacimiento. Así los describe en la novela Carlos Monsiváis, otro representante de la generación poética anterior: «Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés (...) obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil (...) sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada (...) Dos perdidos, dos extraviados» (2016: 193). Perdidos, en este caso, literal y metafóricamente. También algunos miembros del grupo de los viscerrealistas son conscientes proféticamente de este destino particular de Belano y Lima, que los distancia irremediamente del resto de sus amigos y los convierte en una suerte de mónada gemela condenada a desaparecer (ellos mismos, con el tiempo, también acabarán por distanciarse):

(...) Y menos tus gurús de pacotilla (¿Arturo y Ulises?, decía él, pero si no son mis gurús, gringa lépera, son mis amigos), que tal como yo veo las cosas un día de estos desaparecerán. ¿Y por qué van a desaparecer?, decía él. No lo sé, le decía, por puta vergüenza, por pena, por embarazo, por apocamiento, por indecisión, por cortedad, por verecundia y no sigo porque mi español es pobre (2016: 215).

En la primera parte, la ausencia continua de los dos refundadores del realismo visceral genera un aura de misterio que da lugar a infinidad de rumores sobre sus figuras, que acaban por constituirse en mitos para su reducido círculo. En ocasiones, las informaciones contradictorias sobre el paradero o el cometido de Belano y Lima hacen pensar en la posibilidad de que ellos mismos hayan extendido desinformación para despistar incluso a sus amigos y desaparecer tranquilamente de sus radares y de los de sus posibles enemigos:

Según la amiga de Catalina había un poeta de dos metros de altura y cien kilos de peso (...) que los buscaba para pegarles. Ellos, sabedores de esa búsqueda, habían desaparecido. Sin embargo, a Catalina O'Hara no le convenció esta versión; según ella nuestros amigos andaban tras los papeles perdidos de Cesárea Tinajero (2016: 110).

Incluso al propio García Madero lo despistan con una información dudosa muy similar a esta, lo que a su vez le sirve a Bolaño como herramienta narrativa para envolver de misterio la búsqueda de Cesárea, sobre la que tan poco sabe el lector a estas alturas de la novela: «— Hay un hijo de puta que nos quiere pegar. (...) Les conté [A Requena y a Barrios] lo que me habían dicho Belano y Ulises. Deben estar averiguando cosas de Cesárea Tinajero, dijeron» (2016: 136). Esto genera una indeterminación en torno a los personajes de Belano y Lima que se refleja en la expresión argótica «simonel» que tanto se repite en esta novela y que también está presente en otras obras de Bolaño como *El espíritu de la ciencia-ficción* o *Amberes*: «Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel?» (*ibid.*). La unión y coexistencia en el lenguaje de una antonimia tan básica como la del sí y el no apunta a la convivencia de esas contradicciones en tensión aquí analizadas que subyacen a todo el viaje de Bolaño y que se hallan también en el fondo de la búsqueda de Cesárea. En ello se incide al final del último pasaje relativo a la decisiva conversación entre Belano, Lima y Salvatierra, cuando este les pregunta: «Muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿De verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo simonel» (2016: 678). El lenguaje lúdico de los personajes refleja la conciencia del fondo contradictorio de sus viajes existencialistas como reflejo a su vez de su concepción de la propia vida, absurda e inabarcable.

La renuncia a estar presente que supone la desaparición deja tenues huellas que seguir, y estas se convierten en una potente fuerza de atracción. Del mismo modo que Belano y Lima, «Cesárea renuncia a todo convirtiéndose en un fantasma. Más que por su programa estético, atrae por su invisibilidad» (Cobas, Garibotto, 2008: 166). La búsqueda resulta más atractiva cuanto más aparentemente irrealizable, cuanto más oculto e indescifrable es el objeto de la misma: a los detectives de Bolaño los guía el mismo espíritu que a los alpinistas que se plantean el reto inútil de escalar la montaña más alta a su alcance. Esta idea encuentra ecos en una literatura *beatnik* muy del gusto de Bolaño, como se verá en el análisis referente a la novela de Jack Kerouac *Los vagabundos del Dharma* en el capítulo que le dedico más abajo.

En lo concreto, sin embargo, la persecución de Cesárea que emprenden Belano y Lima con el viaje a Sonora culmina en un doble fracaso: el primero, el que supone el encuentro con la Cesárea real, constatación de que no era el ente romántico que tanto habían idealizado. García Madero la describe así en su primer encuentro con los infrarrealistas: «Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante» (Bolaño, 2016: 735). Es, sin duda, una imagen prosaica muy distinta de la poeta idealizada o etérea que parecían esperar encontrar. El segundo y definitivo fracaso es la

refriega con Alberto, que acaba en la muerte de Cesárea y confirma la orfandad de Belano y Lima. De este modo, en el viaje a Sonora, la búsqueda termina abruptamente, pero la fuga de sus consecuencias se prolongará indefinidamente. Como bien apunta Brodsky, esto se refleja en el diario de García Madero: «al final su diario será un espacio desolado y lúgubre, recuento de una búsqueda que se torna en persecución y, finalmente, en interrogante criptografía» (Brodsky, 2005: 144). El deseo de huir de los acontecimientos de este viaje será uno de los motivos del movimiento perpetuo al que quedan condenados sus protagonistas durante más de veinte años, confirmando la fuga como una condición existencial continuada que ya estaba presente, al menos en el caso de Belano, desde que descubrimos que se encuentra ilegalmente en México como fugitivo del régimen de Pinochet en Chile. Se confirma en este momento el profetizado destino de los poetas a la desaparición. Esto, sumado a lo que podríamos denominar el ingreso de los personajes en el mundo criminal, intuido ya a lo largo de la novela por el hecho de que Belano y Lima trapicheaban con droga en el DF, pero confirmado en toda su gravedad con el incidente del asesinato de Cesárea, de Alberto y de su cómplice, convierte a los detectives en prófugos en sentido literal. La fuga ya no es puramente existencial: es una huida de perseguidores reales, ya sea de la policía o de cómplices de las actividades criminales de Alberto, dos grupos que no son necesariamente excluyentes entre sí. Luis Sebastián Rosado, uno de los narradores de la segunda parte de la novela, da testimonio de esta huida: «Después de ese viaje [a Sonora en 1976] ambos empezaron a huir, primero por el DF, juntos, después por Europa, ya cada uno por su cuenta» (Bolaño, 2016: 428).

El final de este viaje concreto, limitado a un espacio de tiempo relativamente breve, supone el inicio de un viaje mucho más desdibujado, errático y prolongado que constituye el verdadero núcleo de la novela: el odiseico errar de veinte años al que se someten Belano y Lima en la parte central de la misma y que, según se sugiere, continúa aún más allá de ella. El propio Bolaño parece darnos las claves de este motivo de la novela en una de sus obras póstumas, *Los sinsabores del verdadero policía* (2011). En ella aparece un escritor francés, J. M. G. Arcimboldi, reflejo distorsionado del Benno von Archimboldi de 2666 y de su propio autor, pues entre el catálogo de las obras de este Arcimboldi (Bolaño, 2011: 192) encontramos un título familiar: *El espíritu de la ciencia-ficción*, otra obra póstuma de Bolaño. Los reflejos de este juego de espejos se vuelven más nítidos cuando aplicamos al viaje de *Los detectives salvajes* la descripción que da el narrador de las novelas de Arcimboldi:

todas sus historias (...) eran historias de misterio, estos únicamente se resolvían mediante fugas, en algunas ocasiones mediante efusiones de sangre (reales o imaginarias) seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la página y salieran huyendo (2011: 283).

Así, el misterio detectivesco que supone la búsqueda de Cesárea se resuelve mediante una efusión de sangre seguida de una fuga de más de veinte años a cuyo final no asistimos, quizá porque los viajeros hayan saltado fuera del libro por la ventana desdibujada de la última página de la novela.

Para construir el viaje de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*, Bolaño se ayuda de la estructura de la novela, que propone su vez a una subversión de la estructura arquetípica del género policial (remito nuevamente a Sepúlveda, 2003, para el análisis de dicha subversión en la obra de Bolaño) según la cual el misterio central del relato, habitualmente la identidad del asesino, se revelaría en las últimas páginas del texto. Lo mismo sucede en *Los detectives salvajes*, pero, dada la discontinuidad temporal de sus partes (la primera narra dos meses de 1975; la segunda, veinte años entre 1976 y 1996; y la tercera retoma la primera parte el 1 de enero de 1976), el lector de la segunda parte desconoce que la búsqueda que arrancó en la primera parte ya llegó a su fin veinte años antes de los acontecimientos que está leyendo, cronológicamente desordenados. Por ello, en una primera lectura de la novela, da la impresión de que la búsqueda de Cesárea aún continúa a lo largo de esos veinte años en los que ninguno de los narradores es capaz de comprender plenamente los movimientos erráticos de los protagonistas. Por fin, en las últimas páginas de la novela, descubrimos que el misterio originario había dejado de existir hacía ya veinte años, y que la identidad de los asesinos del mencionado esquema policiaco, si acaso hay alguno, son los propios Belano y Lima, que con su fuga-búsqueda le han llevado la muerte a Cesárea. Con ella destruyen el ansiado espejo en el que reconocer su identidad:

El hallazgo y la muerte de Cesárea Tinajero en el desierto de Sonora en 1976, al tiempo que clausura la etapa inicial de búsqueda, es el origen de un segundo momento en el que las figuras de Arturo Belano y Ulises Lima comienzan un proceso de desintegración y borramiento que se acentúa a lo largo de 20 años (Cobas Carral, Garibotto, 2008: 164).

Solo entonces se nos revela la segunda parte de la novela como lo que realmente ha sido: una huida continua, una errancia sin un fin concreto más allá quizá del deseo de reconstrucción de la propia identidad tras el punto y aparte que supone el viaje a Sonora y las tensiones que este genera. Dichas tensiones, junto a las implícitas en las condiciones

existenciales y sociales previas de los personajes, son las que impulsan casi de forma inevitable a Belano y Lima a «cruzar el charco» hacia Europa, inicio de sus vidas errabundas:

Toda la segunda parte de la novela es un viaje de veinte años alrededor del mundo buscando, en las palabras testimoniales de decenas de personajes, a Belano y Lima después de su huida de México; pero también es la búsqueda afanosa de dar un sentido a las vidas de una generación que se entregó plenamente a la literatura y a los ideales de la revolución como plantean Cobas Carral y Garibotto (2008) [artículo arriba citado] (Herrera, 2012: 136).

Igual que sucedía para García Madero, el viaje se convierte en un viaje iniciático también para Belano y Lima, «ya que, después de haber causado involuntariamente su muerte [la de Cesárea], los jóvenes pueden por fin empezar a moverse en el mundo como hombres independientes» (Bolognese, 2010: 211).

Sin embargo, a lo que asistimos durante esta búsqueda afanosa de sentido, libertad e independencia es a la confirmación de un desencanto ligado a una poética del fracaso siempre presente en la obra del chileno que ya han destacado críticos como Gras y Meyer-Kreuler (2010) o las propias Cobas Carral y Garibotto: «Luego del fracaso, la disolución es el único camino posible para estos mexicanos desde siempre perdidos en México, para estos sudamericanos invariablemente perdidos en Europa» (2008: 179).

En relación con esto, la consolidación de la desaparición como condición existencial, de la disolución de los personajes en el texto que los contiene, recuerdan a otro «autor invisible» de características similares (como también J. D. Salinger) a los que se convierten en el objeto de las búsquedas de los detectives de Bolaño: el estadounidense Thomas Pynchon. En su novela *El arcoíris de la gravedad* (*Gravity's Rainbow*) (1973), se opera en su protagonista, Tyrone Slothrop, una progresiva disolución que culmina en la completa desaparición de su presencia en el texto que es similar a la de Belano y Lima. Al mismo tiempo, como sucede en la novela de Pynchon, en *Los detectives salvajes* existe una analogía entre la desaparición de los protagonistas, casi fantasmas, y el símbolo de la impotencia sexual o de la castración en el caso de *El arcoíris de la gravedad*. Tal y como apunta María Antonieta Flores, en *Los detectives salvajes* «no es gratuito que la impotencia sea una de las circunstancias que marcan a algunos personajes y es obvio que no es solo una referencia física y sexual, sino un símbolo de imposibilidad existencial. Los héroes se pierden en el olvido, desdibujados. Su permanencia está en ausencia» (Flores, 2002: 94). La impotencia sexual y la desaparición o el deseo de desaparecer son síntomas de esa «imposibilidad existencial» que es, al mismo tiempo, causa y efecto del viaje incesante de los protagonistas. También el Slothrop de

Pynchon es un personaje errático, desnortado, que se disuelve al mismo tiempo que el espacio por donde transita, esto es, la Alemania de finales de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, convertida en la impersonal y ominosa «Zona» (Pynchon, 2013: 333). Esta comparación, en definitiva, además de mostrar esta coincidencia en un motivo estético determinado entre dos autores americanos coetáneos de una sensibilidad similar, me permite afianzar la relación entre Bolaño y los omnipresentes «escritores fantasmas» de su narrativa, como Cesárea Tinajero y especialmente el Benno von Archimboldi de *2666*.

En términos de la dicotomía fuga-persecución, se puede afirmar sobre el viaje nuclear de veinte años de *Los detectives salvajes*, en resumen, que, si bien la estructura de la novela empuja a creer que se trata de una persecución, la resolución de la misma nos lo revela más bien como una fuga continua, si bien no exenta de esos aspectos de búsqueda existencial que jamás abandonarán a los personajes. Tal vez sea Lima la excepción, con el simbólico apretón de manos a Octavio Paz que cierra su arco de personaje, símbolo de reconciliación, pero también de abandono de los ideales de la juventud. La fuga, en cualquier caso, no cesa, y la propia estructura de la segunda parte de la novela apunta sutilmente a ella, pues consiste en una sucesión de testimonios de numerosos personajes que han tenido relación o contacto, por ínfimo que sea, con Ulises Lima y Arturo Belano. El entrevistador o los entrevistadores anónimos que recogen estos testimonios se convierten en los perseguidores que, metafóricamente, pisan los talones a los dos poetas, cuyo movimiento perpetuo, si bien errático, parece esconder una secreta intención de desorientar a sus perseguidores, dando lugar a una fuga tan delicada como la que consigna Bolaño en el ya citado poema «Los detectives». Esta delicada fuga parece tener como última aspiración la desaparición. La gran fuga panabarcante que es el viaje central de la novela se subdivide así, a su vez, en pequeñas fugas y búsquedas, algunas de ellas llamativamente desprovistas de esfuerzo, como si los perseguidores dejaran el resultado de la búsqueda a merced del azar. Por ejemplo, en la narración de Mary Watson, esta encuentra a Belano en una vendimia en el Rosellón francés. En ella se afirma que Belano «Hablaba (...) de un amigo [Lima] que había desaparecido en el Rosellón. Buena manera de buscar a tu amigo, dijo Hugh, bebiendo con desconocidos» (Bolaño, 2016: 310).

Al final cronológico de la novela, cada uno de los tres personajes centrales acaba por desaparecer de forma distinta. Belano se adentra, como Rimbaud, en un África devastada por la guerra. Lima se camufla, mediante una ruptura de lazos casi total, en el entorno del propio México DF, tras una breve pero significativa desaparición en la Managua sandinista.

El viaje, sumado al paso del tiempo y al olvido que conlleva, le permite desaparecer de forma definitiva, a menos a ojos de los demás. Jacinto Requena afirma: «Dos años después de desaparecer en Managua, Ulises Lima volvió a México. A partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad. Para la mayoría, había muerto como persona y poeta» (2016: 449). En ambos casos, la desaparición final a ojos de los demás es equiparable con la muerte buscada. No obstante, para Rafael Barrios, uno de los viscerrealistas, se trata también una particular forma de protesta política:

Como una doble nube negra [que se desplegaba] hasta desaparecer sin dejar rastro (eso era inevitable) por el otro lado de la ciudad. (...) poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política (...), de incidir políticamente en la realidad, disculpen si mis palabras no son claras (2016: 394).

Nuevamente hallamos aquí la contradicción del simonel: la desaparición, la renuncia, la negación de la persona en el plano individual, que contiene incluso ecos de un retorcido budismo zen, se lleva al plano de lo político y lo social: el vagabundo deviene reflejo acusatorio de la sociedad de la que ha sido excluido.

La desaparición más perfecta de la novela, no obstante, es la de García Madero en los desiertos de Sonora junto a Lupe en 1976. La invisibilidad se convierte, en el caso de Lupe, en un rasgo físico palpable ya durante el final del viaje de Sonora, cuando ambos personajes deciden permanecer allí: «Su pelo negro y corto estaba como despeinado y parecía más delgada que antes, como si se estuviera volviendo invisible (...) pero al mismo tiempo parecía más hermosa que antes» (2016: 709). Lupe adquiere así ese aspecto etéreo que los poetas parecían buscar en Cesárea. Lo mismo sucederá con García Madero, cuya delgadez se menciona varias veces a lo largo de la novela. Para Gustavo Pierre Herrera,

García Madero llega a ser el más viscerrealista de todo el grupo ya que su viaje termina en la nada, en los espacios vacíos de una figura que nunca cierra (*ivi*, p. 609). El final de García Madero podría sintetizarse en lo escrito por Bolaño años después: “Voy a viajar, voy a perderme en territorios desconocidos, a ver que encuentro, a ver qué pasa. Pero previamente voy a renunciar a todo” [Esta cita que consigna Gustavo Pierre Herrera corresponde al texto de Bolaño titulado “Literatura + enfermedad = enfermedad”] (2012: 141).

Esa desaparición en un territorio desconocido es análoga a la que veinte años después llevará a cabo el personaje de Arturo Belano al internarse en África. Mientras que de este queda el trazo de las numerosas pistas que los perseguidores invisibles encuentran a lo largo de la segunda parte de la novela, la única lacónica referencia que encontramos a García Madero a

lo largo de toda esta segunda parte es precisamente la negación del conocimiento de su existencia por parte de Ernesto García Grajales, un académico autodeclarado como el principal especialista en el movimiento viscerrealista: «¿Juan García Madero? No, ese no me suena. Seguro que no perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será» (Bolaño, 2016: 673).

Encontramos rasgos similares a los de la búsqueda-fuga a Sonora de estos jóvenes poetas mexicanos setenteros en busca de la desaparecida Cesárea Tinajero, a una escala más desmesurada y global, en el viaje de cuatro críticos europeos (Jean Claude Pelletier, francés; Manuel Espinoza, español; Liz Norton, inglesa; y Piero Morini, italiano) en busca de otro escritor desaparecido, el novelista alemán Benno Von Archimboldi, en 2666. El primero y más evidente de estos rasgos comunes es una simple cuestión geográfica, pues ambos viajes van a parar a puntos muy cercanos del norte mítico del México de Bolaño: uno, en los pequeños pueblos dispersos del desierto de Sonora; el otro, en la ciudad-matadero fronteriza de Santa Teresa, espacio particular de la obra de Bolaño que analicé más arriba. En ella desembocan paralelamente, sin llegar a cruzarse, dos viajes que son tanto fuga como búsqueda: el de los críticos y el del propio Archimboldi.

El viaje de los críticos abre la novela; el de Archimboldi, la cierra. Ambos enmarcan otra mirada de viajes contenidos en el texto, pero es en estos dos donde hallamos la más evidente conexión estructural y temática, que dota a la novela de una cierta circularidad también presente en *Los detectives salvajes*. Desde esta perspectiva del viaje entendido como combinación de fuga y búsqueda, contradicción aparente, se pueden leer estos como dos trayectos similares, más en el fondo que en la forma: en el caso de los críticos, el objetivo más concreto y preciso de su viaje es la búsqueda de Archimboldi. No obstante, la búsqueda del autor se insinúa como una mera excusa para prolongar la situación vital, insostenible a largo plazo, a la que ha dado lugar la relación entre los críticos, es decir, la compleja relación amorosa a cuatro bandas que surge durante la primera parte de la novela entre Liz Norton y los tres críticos varones. De ahí que la búsqueda de Pelletier, Espinoza y Norton oculte una fuga existencial: fuga del deber de tomar una decisión vital irremediable, de la realidad, del compromiso de «sentar la cabeza» (metáfora de ecos sedentarios) en detrimento de su vida nómada sin ataduras, la cual conlleva relaciones transitorias, no definitivas y débiles propias de una modernidad líquida (Bolognese, 2010: 238). El viaje, en esencia, se engloba dentro

de esa fuga «del desasosiego existencial que permite huir de una realidad intolerable» (2008: 467). La importancia de esta fuga soterrada eclipsa a la de la búsqueda. Por ello, esta termina, de manera supeditada a la fuga existencial, cuando la tensión amorosa acaba por estallar en Santa Teresa con el *ménage à trois* entre Pelletier, Espinoza y Norton y a continuación la inglesa decide volver a Italia con Morini. Resuelto el conflicto motriz de sus vidas, el viaje queda entonces desprovisto de motivación ulterior, y Pelletier y Espinoza, náufragos en Santa Teresa, admiten lo que sabían desde el principio: la imposibilidad de hallar a Archimboldi. El carácter fantasmagórico de este último resuena ya en su elocuente nombre parlante. Este hace referencia al pintor renacentista italiano Giuseppe Arcimboldo, famoso por sus representaciones manieristas de rostros mediante combinaciones de elementos (frutas, flores, animales). Al igual que sucede al acercarse a los cuadros de Arcimboldo, la figura definida de Archimboldi se desdibuja conforme los críticos se acercan a él, y su unidad acaba por quedar disuelta en la multiplicidad de formas que rodea a los buscadores. Con esta analogía, Bolaño parece insinuar que Archimboldi es un personaje solo concebible desde la lejanía, siempre adelantado unos pasos a sus perseguidores en su fuga, como el centro desplazado que mueve a los personajes de Cortázar o esas distancias siempre renovadas que, para Santayana, eran el motor del viaje de todo animal. En lo que respecta a la persecución de Archimboldi, Bolognese destaca la principal diferencia entre las búsquedas de los jóvenes poetas de *Los detectives salvajes* y la de los desencantados críticos de *2666*, enfatizando el carácter iniciático del viaje de los primeros y el aspecto crepuscular del viaje de los críticos: «Para los muchachos representa un comienzo, en tanto que para los académicos simboliza más bien la conclusión de su itinerario que habría de culminar en el añorado encuentro con el escritor que ha ocupado el centro de sus vidas» (2017: 81).

Es precisamente el viaje de este esquivo escritor, cuyo nombre real es Hans Reiter, el que cierra la inconclusa novela. El narrador nos presenta su vida como una fuga constante: ya desde su nacimiento, se insiste en su sensación de extrañeza y no pertenencia con el siguiente símil: «En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga» (Bolaño, 2020: 865). El pequeño Reiter parece pertenecer a otro mundo en lugar de al nuestro, lo cual se ve reflejado en su temprana pasión por el buceo y la obsesión por las algas y los fondos marinos, espacio de soledad absoluta que se convierte en su primer refugio al que huye de la vida entre los hombres (867-868). Posteriormente, la Segunda Guerra Mundial se convertirá en un punto de inflexión para el joven Hans con el descubrimiento de los papeles del ficticio escritor judío Boris Ansky en una aldea ucraniana invadida por los alemanes. Este

descubrimiento supone un punto de inflexión porque marca el momento en el que Reiter decide dedicar su vida a la literatura, y como consecuencia inevitable, siguiendo el motivo de Bolaño de que literatura y viaje son inseparables, a convertir su vida en una fuga constante. Fuga constante en un sentido absoluto, pero siempre en relación con los demás, y agravada por los horrores de la guerra concretados en la existencia trágica de Boris Ansky.

La huida. La fuga: ese es el movimiento de la narrativa bolañiana. Archimboldi, el protagonista de su novela última, en este cambio de milenio debe ser entendido como “un veterano de la segunda guerra mundial que sigue huyendo, un recordatorio para Europa en tiempos convulsos” (Carrión, 2008: 366).

La cita nos devuelve al motivo del viaje de Bolaño como movimiento infinito, y encontramos nuevamente el eco de Rimbaud en el viaje no solo como respuesta al desasosiego existencial, sino como forma de protesta silenciosa, de rebeldía y de aspiración a la libertad. Del mismo modo que apunta el narrador sobre Óscar Amalfitano, otro de los errabundos protagonistas de la novela, Archimboldi también «convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad solo servía para seguir huyendo» (Bolaño, 2020: 261). A su huida incesante, ya octogenario, se le suma el motivo de la búsqueda cuando su hermana Lotte le encarga que viaje a Santa Teresa para intentar ayudar a su sobrino Klaus Haas, preso en la cárcel de la ciudad fronteriza y acusado de los feminicidios alrededor de los cuales orbita toda la novela. Como en el caso de los críticos, esta búsqueda se convierte en un pretexto más de la larga fuga que ha sido la vida del escritor. La novela, inconclusa por la prematura muerte de Bolaño, no llega a mostrarnos si la búsqueda del alemán tiene éxito. La confluencia de todos los personajes en Santa Teresa, no obstante, aporta una conclusión formal a la novela.

A la llegada a Santa Teresa de los críticos la precede una búsqueda transnacional por toda Europa en busca de pistas sobre Archimboldi, una búsqueda, en oposición a la *road movie* del viaje a Sonora de *Los detectives salvajes*, de naturaleza académica y universitaria marcada por la asistencia a congresos, jornadas, casas editoriales, etc. Esta vez, en oposición al caso anterior, la búsqueda se acerca más bien al modelo de viaje centrífugo. El definitivo salto a América convierte la búsqueda transnacional en una búsqueda transoceánica y la lleva a una escala global que confirma la imposibilidad de su consecución. La búsqueda de Cesárea era complicada porque estaba perdida en un desierto, pero factible porque vivía una vida relativamente inmóvil y su cada vez más infrecuente nomadismo se limitaba al espacio invariable de Sonora. La búsqueda de Archimboldi, sin embargo, es irrealizable porque este está perdido en la inmensidad inabarcable de las ciudades y en constante movimiento, en

una fuga permanente. Otro Arcimboldi, el de *Los sinsabores del verdadero policía*, parece ser muy consciente de todo esto. Una de sus novelas, nos cuenta el narrador, se centra en un detective que busca a una heredera secuestrada entre dos ciudades, A y B. «Una sola ciudad, concluye Arcimboldi, es por naturaleza inabarcable, dos ciudades son el infinito (...) La búsqueda de la heredera, como era de suponer, no termina nunca» (Bolaño, 2011: 212). El Archimboldi de 2666 también sabe que el bullicio y el anonimato de las grandes ciudades suponen el entorno perfecto para perderse, y si ello se lleva a una escala global, se obtiene la invisibilidad total. Los propios críticos son conscientes de la imposibilidad del éxito dadas estas circunstancias, y su búsqueda concluye con la admisión del fracaso:

—¿Y por qué no lo hemos hallado? —dijo Espinoza. (...)

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

—Archimboldi está aquí [en Santa Teresa] —dijo Pelletier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que estaremos jamás de él (2020:221-222).

La comparación con el Arcimboldi de *Los sinsabores del verdadero policía*, una novela que incorpora mucho material de lo que después sería 2666 (como bien ha señalado Masoliver Ródenas en el texto que sirve de prólogo a la edición manejada: 2011), es interesante porque allí el deseo de desaparecer del esquivo autor se explicita en diversas formas muy sugerentes, pero ausentes en el Benno von Archimboldi de 2666. En un capítulo dedicado a las relaciones epistolares de Arcimboldi, se desvela que este se cartea profusamente con dos cirujanos plásticos. Entre los asuntos tratados en las cartas, afirma el narrador, encontramos: «injertos, *La isla del Dr. Moreau*, el definitivo cambio de rostro» (2011: 222). De esto se intuye que, como primera forma de desaparecer definitivamente, Arcimboldi ha meditado largamente sobre la posibilidad (o quizá incluso la haya llevado a cabo) de cambiar totalmente de rostro. Esto remite a su vez a una de las novelas del Archimboldi de 2666, *La máscara de cuero*, cuyo argumento, intuimos, es una versión macabra de este mismo tema: «Pelletier se conformaba con preguntarle quién era la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero de su novela homónima» (2020: 152). La adopción de un nuevo «yo», cifrado en el cambio de rostro, parece atraerle como forma total de desaparición. Por otra parte, el Arcimboldi de *Los sinsabores del verdadero policía*, cosa que no sucede con el de 2666, es prestidigitador. De su interés peculiar por la magia, leemos: «También se interesó por el arte de hacer desaparecer a las personas (...) Nunca se le vio hacer desaparecer a una persona, aunque con algunos amigos hablaba bastante acerca de ello» (2011: 224). De que se

obsesionara con la posibilidad de hacer desaparecer a alguien, pero no lo hiciera, cabe intuirse que quisiera desaparecer él mismo. Que acuda a la magia para hacerse desaparecer a sí mismo es tan radical como absurdo: se busca una desaparición completa y sin concesiones, solo posible desafiando las leyes de la realidad. Pero, al ser él mismo sujeto y objeto del truco, es consciente de la falsedad del mismo. Esta opción solo tendría como resultado la ilusión de desaparición frente a los demás.

Es por eso que, en definitiva, el Archiboldi de *2666* no se plantea estas opciones. Como Belano y Lima en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, sabe que el remedio es más sencillo y a la vez más agotador, y que la mejor forma de huir y desaparecer es moverse sin cesar. Para Archiboldi, la desaparición es un rasgo inseparable de una literatura cuyo origen está precisamente en el alejamiento del horror ante la contemplación de primera mano de la maldad humana. No olvidemos que el mal es el tema central de la novela, y Archiboldi es el gran representante en la misma de la relación de la literatura con el mal, la cual para él también incluye la banalidad del aparato que rodea a la literatura: crítica, premios (se habla de Archiboldi entre las listas de los nominados para el Nobel) y la literatura entendida como negocio e industria. En definitiva, Archiboldi huye de todo aquello que representan los críticos perseguidores cuyas aventuras abren la novela.

La tercera de las novelas de Bolaño que se estructuran alrededor de la búsqueda de un escritor fantasma es *Estrella distante*, escrita anteriormente que las otras dos ya analizadas. En este caso, el escritor es el tétrico Carlos Wieder, poeta, piloto y asesino en serie amparado por el régimen de Pinochet en la década de los 70. Al igual que en los dos ejemplos previos, como bien apunta Bolognese, «otra analogía importante de los tres individuos es su invisibilidad: Wieder se ha vuelto invisible» (Bolognese, 2017: 83). Sin embargo, al contrario que en los casos anteriores, la búsqueda-fuga no responde a la admiración del perseguidor por la figura del fugitivo. Por el contrario, es un deseo de justicia y de restitución el que lleva a los perseguidores, Arturo B y Abel Romero, a dar caza a Wieder. Como sucede en *Los detectives salvajes*, la búsqueda concluye con la muerte violenta del perseguido. Pero si en el caso de Cesárea la muerte es accidental, en el de Wieder es deliberada. Décadas después de los asesinatos cometidos por Wieder, Abel Romero, expolicía convertido en detective privado, acude a Arturo B, poeta chileno exiliado en España que conocía a Wieder del mundillo de los talleres de literatura chilenos, para que le ayude a dar con el paradero del poeta asesino.

Romero acude a Arturo por un motivo muy simple, para que le ayude «en asuntos de poesía»: «Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta» (Bolaño, 1996: 132). Arturo se muestra reticente al principio, y en sus reticencias se refleja el carácter mucho más canónicamente próximo al género policíaco de esta búsqueda comparada con la de los dos ejemplos anteriores: «Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta» (1996: 132). En un principio, podría parecer que el viaje que lleva a estos detectives de Chile a España, y dentro de España a encontrar a Wieder en Lloret de Mar, responde a un argumento habitual de novela negra con la búsqueda de un asesino por parte de unos detectives. Lo que dota de un mayor fondo a este viaje, no obstante, es el motivo de la fuga presente no solo en la desaparición de Wieder, sino, de forma más interesante, en el exilio de Arturo B. Bolaño plasma simbólicamente con un sueño el conflicto interno de Arturo entre fuga/exilio y la búsqueda de Wieder, un sueño que funciona como epifanía y que termina por convencer a Arturo de involucrarse decididamente en la búsqueda pese a sus reticencias iniciales:

Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba al mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado! (...) En ese instante, el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. Así que cuando volvió Romero, al cabo de tres días, lo recibí casi como a un amigo (1996: 137).

No es difícil encontrar en el barco del sueño un símbolo de Chile. La fuga de Arturo B, su exilio, oculta un sentimiento de culpa por la inacción ante el hundimiento del país a manos de Carlos Wieder entre otros, un hundimiento que lleva a los chilenos a la dispersión en el Gran Océano, es decir, a la errancia, al movimiento constante y al exilio perpetuo. A raíz de este sueño, Arturo B toma plena conciencia de su destino compartido con Wieder y de que el encuentro con este y su posterior asesinato a manos de Romero podrían ser un paso hacia una restitución tanto histórica como personal. Esta además supondría, en cierto modo, el fin de una huida prolongada a lo largo de décadas por el sentimiento de culpa que conlleva la inacción ante los desmanes de Wieder, cuya trayectoria vital se esboza borrosamente paralela a la de Arturo, incluyendo el llamativo hecho de que estén viviendo sus respectivos exilios en semejante proximidad geográfica. Este paralelismo, sumado a la leyenda de los crímenes

pasados de Wieder, de sus poemas-performance escritos en el cielo con un avión y que eran a su vez confesiones cifradas de sus crímenes, y la atracción por la invisibilidad de una vida cuya trayectoria los protagonistas reconstruyen mediante pistas tan imprecisas como marginales (películas pornográficas en las que Wieder supuestamente ha trabajado como camarógrafo o revistas de escasísima tirada de siniestros movimientos literarios marginales como el de los Escritores Bárbaros) confiere a Wieder un «aura mítica» a lo largo de la novela que, como sucede en el caso de Cesárea (y en el de Archiboldi, cuando este se convierte en un personaje bien definido al final de 2666 y se disipa su realidad mítica para convertirse en realidad biográfica), se desdibuja cuando finalmente se produce el encuentro entre perseguidor y fugitivo (Bolognese, 2017: 83-84). En Arturo B parece producirse un desencanto semejante al de Belano y Lima en su primer encuentro con Cesárea. Una vez más, la realidad tangible aniquila la idealización que se ha ido erigiendo durante la búsqueda conforme crece en el perseguidor la obsesión con la figura del perseguido:

Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente estaba yo. Pero no. Él había envejecido mucho más (...) No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos (Bolaño, 1996: 160).

En este caso, no obstante, la desmitificación conlleva unas implicaciones que resultan mucho más siniestras, si tenemos en cuenta que, para Bolaño, esta novela suponía «una aproximación, muy modesta, al mal absoluto» (2004: 20). La reflexión de Bolaño es clara, y con ella se aproxima a la idea de la banalidad del mal de Hannah Arendt: el mal se puede ocultar bajo las formas más grises y ordinarias, un «asesino de leyenda» no tiene ningún rasgo visible que lo caracterice como tal. Y, una vez más, como en los ejemplos anteriores, el encuentro con Wieder y su asesinato, que no se muestra a los lectores, deja una sensación de insatisfacción tanto al perseguidor como al lector: «Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie», advierte Arturo a Abel Romero después de ver a Wieder (1996: 162). El asunto, en esencia, no es más que la conclusión sórdida a una serie de acontecimientos sórdidos, y así lo admiten los personajes: «Puede ser, admití, pero este asunto ha sido particularmente espantoso. Espantoso, repitió Romero como si paladeara la palabra. Luego se rio por lo bajo, con una risa de conejo, y dijo claro, cómo no iba a ser espantoso» (1996: 164). Si el final de la búsqueda supone también el final de la fuga existencial ligada al sentimiento de culpa por el exilio de Arturo B o no, ello queda a la imaginación del lector.

Para concluir el apartado, creo que resulta interesante estudiar el caso de *Monsieur Pain* desde esta perspectiva para demostrar cómo el motivo de la búsqueda que es una fuga y viceversa se repite también en una novela aparentemente muy distinta de las anteriores. Patricia Espinosa ya ha subrayado esta combinación de motivos en la novela y concretamente en el periplo de Pierre Pain, su protagonista: «La lucidez y la libertad son limitadas, siempre hay alguien que busca y mira a otro. El señor “Pan” es perseguido, pero también busca, todo ello cargado de un incesante terror» (Espinosa 2003: 28).

Como en los casos anteriores, el viaje de Pain también gira en torno a la figura de un escritor, pero las diferencias saltan a la vista: se trata, en primer lugar, de un escritor histórico, el peruano César Vallejo. En segundo lugar, el viaje no es una búsqueda para encontrar a un escritor desaparecido, sino para preservar la existencia de un escritor en trance de desaparecer. La búsqueda no está, por tanto, motivada por razones literarias, pues para Pain es un dato circunstancial que Vallejo sea escritor (Pain es el primero de los protagonistas analizados que no tiene relación directa con la literatura). Sin embargo, la fuga de Pain será consecuencia directa de la realidad de Vallejo como poeta.

Pierre Pain es un pseudomédico parisino seguidor del mesmerismo. A él acude una vieja conocida, Madame Reynaud, para que ayude a una amiga desesperada cuyo marido (que al final sabremos que es el poeta César Vallejo) está en cama aquejado de una extraña enfermedad para la que la medicina convencional no parece tener ningún remedio y cuyo síntoma más reconocible es un hipo irrefrenable. Al aceptar esta misión, sin saberlo, Pain se ve envuelto en una vaga conspiración para acabar con la vida del poeta, y se convierte él mismo en objeto de persecución de una pareja de españoles que llegan incluso a ofrecerle dinero por desistir de sus intentos de curación de Vallejo. Como señala Bolognese, estas dos figuras amenazantes pueden ser un símbolo de la muerte que se cierne sobre Pain y sobre Vallejo: estas «dos siluetas negras que (...) persiguen a un asustado Pierre Pain, que las considera portadoras de malas noticias, evocan a los heraldos negros, mensajeros de la muerte en Vallejo» (Bolognese, 2009: 235). Conforme avanza la novela, esta doble persecución (la del mesmerista por lograr la sanación de Vallejo y la de su creciente paranoia que lo empuja a una huida constante por París) adquiere visos de irrealidad onírica de inspiración kafkiana. Así, como más claro ejemplo, los interminables pasillos de la clínica donde se encuentra Vallejo, de disposición imposible y retorcida, impiden que Pain pueda

alcanzar al poeta del mismo modo que K intentaba en vano alcanzar el castillo de la novela homónima.

Finalmente, la búsqueda de Pain fracasa: tras desistir de alcanzar al poeta, llega a él la noticia de que este ha muerto en la clínica. De este modo, como en dos de los casos anteriores, la búsqueda acaba con la muerte del poeta que la motivó en un principio. Para Pain, no obstante, el fracaso es contingente: puede afectarle en su orgullo profesional (ya de por sí desprestigiado por el carácter marginal y pseudocientífico de sus prácticas, símbolo aquí también, como en el caso del infrarrealismo, de la desigual disputa entre los márgenes y la oficialidad) y en lo sentimental por sus aspiraciones amorosas hacia Madame Reynaud. Pero el lector intuye que se oculta un significado último, más profundo y mucho más siniestro tras la muerte de Vallejo, poeta peruano radicado en París desde 1923 hasta su muerte en 1938, «exiliado» en el sentido del Arturo B de *Estrella distante* o los Belano y Lima de *Los detectives salvajes*, que muere olvidado a causa de la aparente injerencia de lo que podríamos denominar de forma genérica como «fuerzas del mal». Se trata de un eco más de un motivo habitual en la literatura de Bolaño: la aniquilación de las vidas marginales enfrentadas a las fuerzas oficiales y canónicas. El carácter marginal de sus vidas y el enfrentamiento a estas fuerzas canónicas es lo que verdaderamente hermana a Pierre Pain y a César Vallejo en la novela, y no la práctica de la literatura.

El viaje de Pain, por otra parte, tiene otra particularidad interesante que lo distingue de los viajes anteriores: no se trata de un viaje transoceánico ni internacional, ni siquiera tiene lugar entre ciudades de un mismo país, sino que sus límites se ciñen a una única ciudad: París. El espacio de la gran ciudad de París que alberga las andanzas de Pain, sumado al carácter errático y progresivamente más desorientador de estas (hasta entrar en una suerte de París paralela, entre el sueño y la realidad, cuyo máximo exponente es ese bar pintado de verde en cuyas peceras se recrean infinidad de naufragios, símbolo también muy presente en la literatura de Bolaño), permite integrar esta novela dentro de la tradición literaria del *flâneur*, el viajero de la modernidad que recorre sin rumbo el interior de la ciudad y a ella ciñe sus desplazamientos. París hermana entonces a Vallejo y Cortázar con esta faceta de Bolaño, que recupera constantemente la figura del *flâneur* en su literatura y que le permite analizar el espacio de las grandes urbes modernas y ponerlo en relación con esa idea de la desaparición y la invisibilidad que expuse en el ejemplo de la fuga de Archiboldi en 2666. Conviene, por tanto, detenerse a estudiar cómo reutiliza Bolaño esta figura de la literatura

moderna en su universo estético y cómo se apropia de ella para actualizarla y convertirla en otra variación más de sus viajeros desesperados.

1.4. LOS NUEVOS *FLÂNEURS* EN LA CIUDAD SIN LÍMITES DEL CAMBIO DE MILENIO

Resulta particularmente esclarecedor comparar el modelo del *flâneur* con los viajeros de la literatura de Bolaño, ya que comprende gran parte de los motivos que hasta ahora he venido analizando: la ciudad como telón de fondo y también como laberinto y amenaza, la multitud como entramado de seres ajenos entre los que desaparecer, el contraste entre el acelerado ritmo de los sucesos externos y la profunda parálisis interna del viajero, y la estrecha interrelación entre viaje y literatura, en este caso desde una perspectiva creadora.

Al analizar los espacios en la literatura de Bolaño, señalé la posibilidad de interpretar las grandes ciudades como espacios intercambiables o, desde otra perspectiva, como un solo espacio continuado. Se tratan estas de realidades esencialmente indiferenciadas donde la vida transcurre por unos cauces similares y de las que solo en contadas ocasiones se puede salir, pues su alternativa son los espacios míticos de una naturaleza hostil poblados por una violencia primigenia que terminan engullendo a sus habitantes hasta hacerlos desaparecer (un claro ejemplo de ello es el desierto de Sonora o los entornos selváticos de *Los detectives salvajes*). Esencialmente, como único espacio habitable, la ciudad se configura entonces como laberinto sin límites, y los viajeros que se desplazan como sonámbulos entre unas y otras ciudades devienen la culminación contemporánea de la figura del *flâneur* de la modernidad, eterno vagabundo de las calles siempre en estado de alerta perceptiva y volcado en el análisis crítico del entorno, características propias de quien se halla en plena búsqueda. Posteriormente, este *flâneur* vuelca todo lo percibido y analizado en su labor artística o creativa. El estado de alerta y excitación perceptiva que caracteriza al *flâneur* es una consecuencia directa del propio entorno de la ciudad que, tal y como apunta Antonio Pizza en su análisis de la poética de Charles Baudelaire, es espacio de extrañamiento para quien la habita, de lo que surge la sensación de «exilio existencial» que se expresa en el presente trabajo:

Lo sublime [algo cercano al terror, que para Baudelaire no se da con mayor inmediatez en ningún lugar que en la ciudad], así, en la exaltación de los sentidos llega a provocar enajenamiento, desvarío, pero también, por la congénita desmesura de sus manifestaciones, determinará una derrota de las valencias de comprensión de lo humano, transliterándose en la extrañación, en el exilio (Pizza, 1995: 19).

En este caso, el poeta no sería tanto el exiliado cuanto que para él «es la ciudad misma la que “se exilia”, la que se sustrae de la comprensión visual, transformándose de acuerdo con

sintaxis ininteligibles» (*ibid.*). El *flâneur* recorre este espacio extraño marcado por la experiencia del *shock* y trata de analizar y reordenar esa sintaxis ininteligible para dotarla de sentido mediante su producción artística, literaria en el caso que nos atañe. Cuvardic García señala que ya en el *Gran diccionario universal del siglo XIX* de Pierre Larousse (1865) está bien asentada esta dimensión creativa del *flâneur*

[Larousse] se refiere a la *flanerie* como pereza, pero también como expresión de genialidad y creatividad artística: “[H]ay en la pereza del *flâneur* un lado original, artístico; (...) La mayor parte de los hombres de genio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* trabajadores y productivos” (...). Como figura enunciativa, desde hace dos siglos se encuentra vigente la textualización del *flâneur* que recorre la ciudad en busca de material para su escritura (Cuvardic, 2012: 18).

De ahí que el *flâneur* se integre plenamente en esta investigación como una de las figuras viajeras afines a las de la literatura de Bolaño, por la fusión permanente que representa de viaje y literatura, y que merezca un análisis detenido partiendo siempre de una perspectiva comparatista.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX encontramos ya algunos precedentes literarios del *flâneur*. Uno de ellos es el texto de Jean-Jacques Rousseau titulado *Las ensoñaciones del paseante solitario* (*Les Revêries du promeneur solitaire*) (1782). En él, si bien la figura del paseante que evoca y luego materializa sus pensamientos sobre el papel está presente desde el título, en este caso cumple una función más estructural (el texto está dividido en diez «paseos») que temática, pues no hay en este texto una reflexión en profundidad sobre la relación entre las impresiones del entorno absorbidas al caminar y el hecho de la creación literaria. Por otra parte, el ámbito al que se limitan las caminatas de Rousseau, que escribe la obra ya viejo y un tanto misántropo, angustiado por supuestos complots contra su persona, es mucho más rural que urbano, y expresa en estos «paseos» su preferencia de lo «natural» sobre lo «humano» mientras hace hincapié en cuestiones como la botánica, algo totalmente opuesto a la estética del *flâneur* de Baudelaire o de Bolaño, más próximas entre sí. Pese a las diferencias, se encuentra en el noveno paseo un breve pasaje en el que, tras afirmar que no ve «más que animosidad en los rostros de los hombres» y que la naturaleza le «sonríe siempre», admite algo muy relacionado con la figura del hombre de las multitudes que observa desde el «incógnito» sobre la que reflexionarán más adelante Balzac, Baudelaire o Poe: «Sin embargo, debo confesarlo, siento todavía placer en vivir en medio de los hombres cuando mi rostro les es desconocido. (...) Me detenía aún a mirar las

menudas andanzas de estas buenas gentes, y me sentía suspirar sin saber por qué» (Rousseau, 2016: 195).

En una vena similar transcurre el texto de William Hazlitt titulado *De las excursiones a pie* (*On going a journey*) (1822), que anticipa nuevamente al *flâneur* en su consideración del caminar como acto reflexivo. Hazlitt, como sucedía con Rousseau, se refiere al hecho de caminar en un entorno rural bien distinto al de la gran ciudad moderna, pero destaca, como también lo hacía Rousseau, la importancia de la soledad del caminante durante la caminata intelectualmente productiva (Hazlitt, 2018: 29). La soledad es uno de los aspectos que, posteriormente, destacará Louis Huart en su *Fisiología del flâneur* (1841) como una de las características que dan entidad propia a dicha figura. En este texto

[Hart] distingue la *flanerie* del paseo desde este último criterio: “Si quieres hacer un simple paseo, sal con un amigo. Si tienes que flanear, sal solo. [...] Si es desatinado flanear en compañía de un amigo, es imposible flanear en compañía de varios: la *flanerie*, en este caso, no es más que un paseo rápido.” (cit. en Cuvardic, 2012: 33).

La *flanerie* lleva consigo entonces, desde sus primeras formas, la soledad y la reflexión como elementos inalienables. De ahí que resulte también interesante destacar la aseveración de Walter Benjamin cuando afirma que Baudelaire, para su colección de poemas en prosa titulado *El spleen de París* (*Le Spleen de Paris*), «había pensado originalmente en el título *El paseante solitario*» (Benjamin, 2007: 252), muy similar al del citado texto de Rousseau.

En cualquier caso, aunque estos textos funcionan como antecedentes de ciertas ideas que cristalizarían en la figura del *flâneur* (el de Hazlitt paralelo ya a algunas de las primeras colecciones costumbristas parisinas donde empieza a aparecer, aún no totalmente definido, este tipo urbano), dicha cristalización tiene lugar a mitad del siglo XIX en uno de los pocos entornos propicios que existían para ello: un París sometido a un acelerado proceso de cambio y renovación urbanísticos. Sus orígenes en este entorno particular pueden rastrearse en textos de Honoré de Balzac, donde se hallan diversos ejemplos de actitudes relacionables con la *flanerie*. Un texto a destacar en este sentido es el *Tratado de la vida elegante* (*Traité de la vie élégante*) de 1830. Este ensayo está dedicado a la figura del dandi personificada en George Brummel. El dandismo y la *flanerie* se vincularán estrechamente más adelante por mediación de Baudelaire, y Balzac destaca en este texto ya el carácter ocioso del elegante, cuyo único cometido es exhibir su ociosidad en sus paseos. Al mismo tiempo, Balzac refleja en su *Comedia humana*, con su vocación de exhaustivo fresco social, comportamientos

habituales de la *flanerie*. En su cuento «Facino Cane», por ejemplo, el narrador, trasunto del joven Balzac, gusta de seguir en sus paseos a los obreros de los arrabales, imaginar sus vidas y proyectarse en ellas con una actitud propia del *flâneur*: «Oyendo a estas gentes, yo podía compartir su vida, sentía sus harapos en mi espalda, mis pies caminaban en sus zapatos agujereados (...) Dejar los propios hábitos, volverse otro distinto mediante la embriaguez de las facultades morales, y entregarse a ese juego a voluntad: esa era mi distracción» (Balzac, 2014: 247).

Cuervardic parte del análisis en profundidad que realiza el filósofo alemán Walter Benjamin, desde una perspectiva marxista, sobre la figura del *flâneur* para establecer su cronología a partir de este contexto del París de mitad del siglo XIX que marca su nacimiento *de facto*. Para Benjamin, la figura del *flâneur* surge en París como consecuencia de las sucesivas transformaciones urbanísticas, que culminarían en las llevadas a cabo por el barón Georges-Eugène Haussmann a las órdenes de Napoleón III en la época del Segundo Imperio, entre la década de los 50 y 70 del siglo XIX. Esta «haussmanización» supuso, como acontecimiento más significativo, la demolición parcial del antiguo trazado medieval de París, que seguía presente en la época como un laberinto de calles estrechas y sinuosas, en pro de la apertura de grandes bulevares y avenidas. A lo largo de estos años aparecen también los pasajes, espacios que Benjamin estudió en profundidad como demuestra la multitud de fragmentos que reunió para un ensayo que nunca llegó a realizarse, pero que están recogidos en el tomo titulado *Libro de los pasajes (Das Passagen-Werk)* (1982). Los pasajes, galerías comerciales cubiertas por techados de cristal y acondicionadas con moquetas y mobiliario hacia las que se abrían numerosos comercios, proporcionaban a los espacios urbanos las comodidades de un interior y favorecían la proliferación de paseantes y curiosos. Al mismo tiempo, ante la propagación de estas nuevas realidades espaciales, al habitante de la ciudad se le abren nuevas perspectivas visuales hasta entonces desconocidas, y lo mismo sucede con el artista, el periodista o el poeta, que ahora también operan «a ras de suelo» como caminantes:

El *flâneur* nace a comienzos del siglo XIX en la realidad social y en las representaciones culturales. Si podemos hablar de tres tipos de representaciones urbanas, la panorámica, la que tiene lugar a ras de suelo y la subterránea, la del *flâneur* se desarrolla en la segunda. Conforme transcurre el siglo XIX, la primera mirada, la panorámica (desde el campanario, común en el Romanticismo), va siendo sustituida por la segunda. Como señala Loubier (2001: 144), “se pasa de una visión panorámica, vertical, estática, de carácter a menudo alegórico, a una visión horizontal, móvil, fragmentada, de apariencia más literal, referencial.” (Cuervardic, 2012: 18).

Es entonces cuando la figura del *flâneur* se empieza a definir e identificar como tal en literatura, y si bien sus antecedentes son numerosos, de entre los cuales destaca Cuvardic el diablo cojuelo de la tradición española o la figura del ermitaño del siglo XVIII,

la *flanerie* textual irrumpe con fuerza en las prácticas discursivas europeas en la década de 1830, vinculada a la distribución masiva de la prensa y de la novela. La *flanerie*, en esta época, en el periodismo, la enunciación epistolar y la novela, se caracteriza principalmente por interpretar la ciudad desde el encuadre metafórico del bazar de novedades, por tomar conciencia del cambio histórico, frente a la estabilidad de las estructuras sociales previas (percibe la “aceleración” de los acontecimientos y de los procesos sociales); por analizar la ciudad como texto (el *flâneur* será su lector); por asumir la ciudad como teatro, como espectáculo (los pasajes, las iluminadas calles comerciales, los espacios de la sociabilidad pública); y por desplegar un sentimiento de empatía hacia el “otro” ciudadano, en ocasiones “marginal” (2012: 27).

Las características que Cuvardic encuentra en esta primera *flanerie* constituyen las bases de las que encontraremos en sus formas posteriores, más modernas y decantadas (pienso particularmente en la literatura de Bolaño y en la de Baudelaire como su influencia más inconfundible en este ámbito). Pero también se podrían añadir otras como la nueva conciencia de formar parte de una masa, si bien el *flâneur* marca claramente su distancia respecto a ella en busca de la preservación de su individualidad, algo que encontramos, llevado a la literatura, en el habitual recurso de la poesía de Baudelaire según el cual una figura principal se recorta y se destaca sobre un fondo indiferenciado. Otro rasgo a mi juicio importante de la *flanerie* y aquí elidido es el callejeo como motivación de la escritura. Por otra parte, es especialmente interesante destacar la percepción de la aceleración que señala Cuvardic, que tiene hondas resonancias en la poética de Baudelaire y en la de Bolaño. En primer lugar, porque se puede relacionar con las intuiciones apocalípticas del destino funesto de las ciudades que son comunes a ambos escritores. Pero además porque el contraste entre esta aceleración, entendida como la velocidad de percepción de los sucesivos estímulos recibidos, y la lentitud y lo azaroso del desplazamiento que caracteriza al *flâneur*, da como resultado esa parálisis que, como se expuso arriba, caracteriza a muchos de los personajes de Bolaño. En relación a esto, Cuvardic cita el texto de 1841 de Louis Huart titulado *La fisiología del flâneur*:

“La mirada del *flâneur* vive del instante, de la percepción repentina, de la sorpresa, de lo efímero. A la productividad opone la lentitud, el azar, la multitud de los pequeños detalles, el encuentro, la evocación de los recuerdos. [...] El individuo desligado de todo vínculo se ofrece sin reservas a la percepción [...] la observación prima sobre la interacción” (cit. en Cuvardic, 2012: 29).

La mirada prima sobre la acción. Ante la continua multitud de estímulos que ofrece la ciudad moderna, el *flâneur* percibe, pero no interviene, y de ello deriva su sensación de parálisis. El bombardeo perceptivo que proyecta el entorno altera la psique, y en este sentido

[Georg] Simmel incorpora dos términos muy importantes en la experiencia cotidiana de los transeúntes: *la excitación nerviosa* y la actitud *blasé*. Sobre el primer punto, considera que el fundamento psicológico de la individualidad del urbanita es “el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas. (...) la rápida aglomeración de imágenes cambiantes [”] (en cursiva en el original) (...). El medio urbano está caracterizado por el “ataque” de los estímulos a los órganos sensoriales del ciudadano (Cuvardic, 2012: 48-49).

Y de estos órganos sensoriales, apunta Simmel, el más atacado es la vista, de ahí que haga hincapié en las «imágenes cambiantes»: «“Antes del desarrollo de los ómnibus, y los ferrocarriles y los tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra”» (cit. en Benjamin, 2014: 71). Este tumultuoso bombardeo de estímulos con el que la ciudad asalta a sus habitantes tiene como consecuencia el *shock*, que en el *flâneur* se traduce en una parálisis o ralentización individual que se adopta como sistema de autodefensa contra el mundo moderno: «El *flâneur*, para no sucumbir al agitado tumulto contemporáneo, ensaya un tiempo *autre*, melancólico, ralentizado, discorde, erigiendo una barrera frente al ímpetu aniquilador de la civilización contemporánea» (Pizza, 1995: 29).

De la suma de la constante percepción sin interacción del otro y la parálisis del individuo surge entonces de forma evidente esa misma incomunicación que atenaza hasta lo más hondo de su ser a los personajes de Bolaño, resignados ya ante la imposibilidad de la comunicación con el otro. Al mismo tiempo, surge la percepción por parte del observador del otro como una *masa*, un conjunto de desconocidos indistinguibles cuya presencia, tiznada de vagos indicios de amenaza, obliga al *flâneur* a estar siempre alerta, y que se traducirá en una dialéctica contradictoria entre un deseo de individualidad y diferenciación frente a la mencionada masa y otro de identificación y comunión con la misma.

Cuando Benjamin analiza el motivo del *flâneur*, lo hace indefectiblemente en relación a Baudelaire, que alcanza la perfección como ejemplo de los motivos anteriores que caracterizan a esta figura, tanto en su persona como en las reflexiones de sus ensayos y en la estilización de estos motivos en su poesía. Benjamin estudia a Baudelaire tomándolo como el poeta representativo por antonomasia de la modernidad temprana. Es el poeta consciente

de su modernidad y de su papel de poeta moderno o, al menos, de poeta en el umbral de la modernidad plenamente realizada en la que habitará Bolaño. El siguiente fragmento de Benjamin sirve como síntesis de la estrecha relación que este establece entre Baudelaire y la *flanerie*:

El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. *Es la mirada del flâneur, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida de la gran ciudad.* El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa. Busca su asilo en la multitud. (...). La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. (...) Con el *flâneur*, la intelectualidad se dirige al mercado. Cree ella que para observarlo, cuando en realidad es para encontrar comprador. En esta fase intermedia en la que la intelectualidad aún tiene mecenas pero empieza ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. (...) La poesía de Baudelaire obtiene su fuerza del *páthos* rebelde de esta capa social. Se inclina del lado de los asociales. Su única vida sexual la realiza con la prostituta (2007: 44-45).

La «futura y desconsolada forma de vida de la gran ciudad» a la que hace referencia el fragmento destacado en cursiva y en la cual Baudelaire aún no ha ingresado plenamente es la realización plena de la modernidad que sí se encuentra en Bolaño. Y en la literatura de Bolaño todo apunta a que la gran ciudad ha podido ya con sus *flâneurs*, derrotados y desorientados, que ya no es que se inclinen hacia los asociales, sino que son los asociales mismos.

Esta no es, en absoluto, la única interrelación que hallamos entre la literatura de Baudelaire y la de Bolaño. La influencia del parisino sobre el motivo del viaje de Bolaño en términos más generales se desarrollará en el siguiente bloque, pero aquí me interesa su carácter de *flâneur* moderno en el que se encuentran ya gran parte de los caracteres que definirán a los *flâneurs* posmodernos de Bolaño, en términos particulares, y a sus viajeros, en términos más generales. Al igual que ellos, Baudelaire entendido como *flâneur* es el paseante solitario en perpetuo estado de tránsito. La dimensión líquida y transitoria que caracteriza a la modernidad tardía y que es esencial para la poética del viaje de Bolaño está ya presente en esta modernidad temprana parisina cuyo reflejo es la literatura de Baudelaire, como destaca Benjamin al hablar de la vida ajetreada del poeta que, sin dirección fija, salta de hotel en

hotel: «Entre 1842 y 1858, Crépet cuenta, descartando Honfleur y un alojamiento ocasional, 14 direcciones de Baudelaire» (2007: 300). El carácter transitorio encuentra su reflejo en la figura del transeúnte, que se halla en continuo estado de tránsito puesto que la idea del hogar se ha disuelto y este se ha convertido en el primer no-lugar, un espacio de paso como aquellos que pueblan el mundo del cambio de milenio de las páginas de Bolaño. En la supremacía que Baudelaire dispone en su poética de lo artificial sobre lo natural, de las aguas encauzadas sobre el agua en libertad que le resulta «insoportable» (cit. en Benjamin, 2007: 295), se halla una sensibilidad pareja a la de los no-lugares en Bolaño, donde lo humano y natural se sustituye por lo frío y desnaturalizado. Común a ambos es esta preferencia por las facetas más artificiales y estériles de la ciudad, si bien en Bolaño alcanzan mayor presencia por su mayor difusión y multiplicidad de formas en el contexto del desarrollo de las ciudades del paso al siglo XXI. Benjamin encuentra ya esta preferencia de la sensibilidad del *flâneur* por los lugares de tránsito masificados propios del siglo XIX que, en contraste, generan un cierto rechazo estético entre el público general, que acude a ellos por fines de utilidad o consumo:

Las obras arquitectónicas más propias del siglo diecinueve —estaciones ferroviarias, pabellones de exposiciones, grandes almacenes (según Giedion)— responden, en su conjunto, a demandas colectivas. Por estas construcciones, “mal vistas, cotidianas”, como dice Giedion, es por las que se siente atraído el *flâneur*. En ellas ya está prevista la aparición de las grandes masas en el escenario de la historia (2007: 457).

A estas, el contexto histórico de Bolaño le permite sumar nuevas realidades espaciales de tránsito masivo como autovías, aeropuertos, hoteles, moteles de carretera o aviones, y en su recuperación estética de estos espacios, que ocupan un lugar destacado en su literatura, se hace eco de aquella preferencia del *flâneur* que también compartía Baudelaire. Y en oposición a esto, como sucede en el imaginario propio del poeta de *Las flores del mal*, la naturaleza en Bolaño suele ser inhóspita y hostil, en su caso por su presencia en las formas más extremadas de la selva o el desierto en el contexto mítico arriba estudiado, que se asemejan en su tratamiento al símbolo del océano en la poesía de Baudelaire, que combina el terror ante lo sublime con el hastío en una inversión de los tópicos tradicionales.

Frente al carácter voluble de la naturaleza, la monotonía de los no-lugares tiende a conducir al *flâneur* a la lentitud y al tedio, tan característico de la poética de Baudelaire y de la de Bolaño, cuyos síntomas se confunden con los de esa parálisis que el *shock* de las oleadas de estímulos provoca en el ciudadano, aunque sus orígenes sean aparentemente contrapuestos:

la existencia de estos espacios [los pasajes, la arquitectura del París moderno] discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este adormecimiento. En 1839 llegó a París la moda de las tortugas. Es fácil imaginar cómo los elegantes imitaban en los pasajes, mejor aún que en los bulevares, el ritmo de estas criaturas (2007: 132).

Al mismo tiempo, ante su situación de permanente transitoriedad, al poeta le sobreviene el extrañamiento en relación a la ciudad que habita, quizá su ciudad natal, en la cual, sin embargo, se percibe a sí mismo como un extranjero. Esta sensación de desarraigo del parisino natal se ve fomentada en gran medida, a su vez, por la velocidad a la que se suceden los cambios en el París de la época, que queda irreconocible. Como apuntaba anteriormente, el paroxismo de esto se encuentra en las reformas de Haussmann, cuyas consecuencias explora Dubech-D'Espezel en su *Histoire de Paris* de 1926:

“La centralización, la megalomanía han creado una ciudad artificial donde el parisino, rasgo esencial, ya no se siente en casa. Por eso, cuando puede se va de ella, y esta es una nueva necesidad, la manía del veraneo. A la inversa, en la ciudad desierta de sus habitantes, el extranjero llega en fecha fija; es la ‘estación’. El parisino, en su ciudad convertida en encrucijada cosmopolita, parece un desarraigado” (cit. en Benjamin, 2007: 155).

En el caso de la *flanerie* en Bolaño, con el transcurso de los años el entorno de las ciudades se ha vuelto aún más hostil. Según apunta Cuvardic, en un texto titulado «Sobre el Metro Las coronas», recogido en la segunda edición de *Los rituales del caos* (2001), Carlos Monsiváis toma como ejemplo precisamente a México DF, una ciudad muy presente en las páginas de Bolaño, como una urbe tan hostil en la que ya ni siquiera la *flanerie* es posible en las calles, quedando limitada la observación reposada del otro al espacio del metro:

Monsiváis certifica la imposibilidad de ejercer en el México contemporáneo la *flanerie* tradicionalmente entendida, en el sentido de caminar indolentemente por bulevares que se aprecian como un espectáculo burgués. La caótica ciudad de la modernidad ha “matado” esta práctica tradicional: “Hoy, sólo en algunas zonas capitalinas se preserva el uso antiguo de la Calle, ya más bien trampa mortal o recorrido sin propósito de lento disfrute. Paso veloz, ya” (Cuvardic, 2012: 53-54).

Paradójicamente, la *flanerie* (una *flanerie* arriesgada y al límite) queda reservada en estos espacios hostiles a los personajes marginales que crea Bolaño, y especialmente a esas figuras involucradas en el mundo de la poesía que aparecen constantemente al borde del abismo

como pueden ser los poetas del entorno de Auxilio Lacouture en *Amuleto* o muchos de los realvisceralistas de *Los detectives salvajes*.

El desarraigo del urbanita, pese a sus implicaciones negativas, permite también al *flâneur* arrojar una nueva mirada a la ciudad, propia de un foráneo, donde se combinan la curiosidad y el análisis y ante la cual el universo de nuevas percepciones existentes se descubre como intelectual y poéticamente estimulante. Para Daniel Halévy, esta es la máxima del *flâneur*: «“En nuestro mundo uniformizado, hay que ir sobre el terreno y a fondo; el extrañamiento y la sorpresa, el exotismo más sorprendente, están muy cerca”» (cit. en Benjamin, 2007: 447¹). Cobra fuerza entonces el gusto moderno por lo nuevo y original, favorecido por la velocidad y fugacidad de la vida urbana. Examina Benjamin, de forma paradigmática y a partir en buena medida de la obra de Georg Simmel, la prestancia que cobra entonces la idea de la moda y la velocidad a la que estas se suceden cuando la última moda deja de percibirse como tal. Bolaño se hace eco del mantra baudeleriano de la novedad al citar, para abrir su novela *2666*, el poema «El viaje» de Baudelaire, que culmina con estos versos: «Queremos, tanto nos quema el cerebro este fuego, / hundirnos hasta el fondo del abismo, Infierno o cielo, ¿qué importa? / ¡En el fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo!» (Baudelaire, 1970: 222). Como se ve, ambos autores relacionan estrechamente el motivo de la novedad con el del mal, ligado a la modernidad en ambas estéticas como síntoma de los tiempos. Baudelaire, en su reflexión consciente sobre la modernidad, considera precisamente que esta estriba en dicho carácter novedoso, fugaz y pasajero. Al hablar del pintor Constantin Guys, ejemplo para él de artista moderno, afirma que «ha buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*» (1995: 137, cursiva en el original). Y esta búsqueda constante de la modernidad entendida como belleza circunstancial es asimismo el rasgo distintivo del *flâneur* para Baudelaire: «[Guys] tiene un fin más elevado que el de un simple *flâneur*, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia (1995: 91)». Dicho fin sería la creación de un arte auténticamente moderno que combine lo eterno del gran arte con lo transitorio de la modernidad, idea esta esencial para entender la poética de Baudelaire.

El método del que dispone el poeta para absorber y analizar esa belleza circunstancial que reside en los estímulos de la ciudad es el flanear, errar con los sentidos volcados en el entorno con una vocación productiva. El estímulo adecuado disparará, en un momento dado, la

¹ Recuérdese, en relación a esta idea, el pasaje de *Los detectives salvajes* que cité arriba sobre los sacrificios humanos en las azoteas de México DF.

reflexión o la inspiración poética del *flâneur*, cuyo deber es simplemente mantenerse receptivo y empaparse de todos esos estímulos que lo rodean. En su *Salón de 1859* encontramos un ejemplo de primera mano de este proceso baudeleriano que parte de una captación de la atención por un estímulo visual (en este caso, una escultura callejera) durante un paseo y da lugar a una vagarosa cadena de pensamientos intelectual o poéticamente productiva:

“Atraviase una gran ciudad envejecida por la civilización, una de esas que contienen los archivos más importantes de la vida universal, y sus ojos se verán atraídos hacia arriba, *sursum, ad sidera*; pues en las plazas públicas, en las esquinas de los cruces, algunos personajes inmóviles, más altos que los que pasan a sus pies, le cuentan en un lenguaje mudo las pomposas leyendas de gloria, de guerra, de ciencia y de martirio. (...) Aunque fuese el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado o el más vil (...), el fantasma de piedra se apodera de usted durante unos minutos, y le ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de esta tierra. Tal es el papel divino de la escultura” (cit. en Benjamin, 2007: 300).

De esta reflexión de Baudelaire destaca Benjamin el carácter esencialmente urbano que la define, como si solo la escultura que se aparece al paso del *flâneur* pudiera dar origen a esta cadena de reflexiones: «Baudelaire habla aquí de la escultura como si ella solo apareciera en la gran ciudad. Es una escultura que se atraviesa en el camino del viandante» (*ibid.*). En consonancia con esta expresión teórica de la inspiración que la *flanerie* ofrece al poeta se encuentra el propio ejercicio práctico de la poesía de Baudelaire. Un ejemplo de esto es el poema titulado «A una transeúnte». En él, el objeto que capta la mirada del poeta-*flâneur* y que se constituye como potencial hecho poético ya no es el inanimado de la estatua, sino el de una paseante desconocida que se erige como símbolo de ese otro inaprensible al que el *flâneur* percibe constantemente en su entorno, pero de cuya realidad solo puede captar vagos atisbos o imaginarla poéticamente. Dada la frialdad del cruce cotidiano, es mediante la poesía como el autor expresa su anhelo de comunicación, de comprensión mutua y, en definitiva, de amor por ese otro que le está vedado:

La calle aturdidora en torno de mí aullaba. / Alta, delgada, de luto, dolor majestuoso, / una mujer pasó, y con gesto fastuoso, / recogía el ribete que su andar balanceaba. // Ágil y noble, con su pierna escultórica. / Como un loco crispado, yo bebía / en su pupila, cielo preñado de tormenta, / la dulzura que fascina y el placer que mata. // Un relámpago..., ¡luego la noche! Fugitiva belleza / cuya mirada me ha hecho de pronto renacer, / ¿no volveré a verte hasta la eternidad? // ¡Lejos de aquí! ¡Demasiado tarde! ¡Quizá nunca! / Pues ignoro a dónde huyes y no sabes a dónde voy,

/ ¡tú, a quien hubiera amado, tú, que lo comprendiste! (Baudelaire, 1970: 161-162. Traducción de Ana María Moix).

Llamativo es también el primer verso, que condensa a la perfección ese ataque constante de los estímulos urbanos previamente aludido que convierte al *flâneur*, pese a la aparente calma de su paso sosegado, en un «loco crispado», reflejo de la disonancia de ritmos en pugna que lo caracteriza y que es uno de los rasgos más fácilmente identificables en muchos personajes de Bolaño. Al mismo tiempo, apunta a la idea de la multitud, inseparable también del *flâneur* y de la ciudad, único entorno, según recalca Albert Thibaudet, donde se puede componer una poesía como esta: «“Un soneto como ‘A una transeúnte’, un verso como el último verso de ese soneto... no pueden surgir más que en medio de una gran capital, en donde los hombres viven juntos, extraños unos para otros pero compañeros del mismo viaje”» (cit. en Benjamin, 2007: 267).

La rápida sucesión de los estímulos que arroja la «calle aturdidora» y que dispara la reflexión del *flâneur* acaba conduciéndolo a una suerte de embriaguez o de trance en el cual los pensamientos se suceden en una dimensión rapsódica por la que el poeta se deja arrastrar. El adjetivo «rapsódico» lo emplea Baudelaire en su «Poema del hachís» para exponer los efectos de esta droga sobre la percepción y la sensibilidad, si bien lo que esta logra es únicamente, según expresa el poeta en el mismo texto, amplificar una tendencia previamente existente:

Pero el término *rapsódico*, que tan perfectamente define una serie de pensamientos sugerida y ordenada por el mundo exterior y el azar de las circunstancias, tiene una verdad todavía más terrible y cierta en el caso del haschisch (*sic*). En este último, el razonamiento no es más que un residuo a merced de todas las corrientes (...) (Baudelaire, 2000: 175).

El estado de embriaguez rapsódica que potencia el hachís es natural para el *flâneur* baudeleriano, que anticipa así la técnica literaria del flujo de conciencia inseparable de *flâneurs* literarios posteriores como el Leopold Bloom y el Stephen Dedalus de Joyce. Bolaño también hace uso de esta técnica, inevitablemente, en obras como *Nocturno de Chile*, si bien en ella su protagonista-narrador acciona este resorte literario desde su postración convaleciente y no desde la *flanerie*. Lo más habitual es que el lector no tenga acceso directo a la interioridad de los *flâneurs* de Bolaño, como sucede en el caso de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*, o que esta se exprese de forma mediada y no directa (en forma de diario, por ejemplo, en el caso de García Madero). No obstante, sí encontramos ciertos reflejos en la obra de Bolaño de esa embriaguez que

se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. (...) Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de la extrañeza (Benjamin, 2007: 422).

El reflejo más claro sería su técnica ya analizada, tan característica, de encadenar nombres de calles hasta desconcertar tanto al lector como al mismo *flâneur*, reflejo fiel de la atracción que ejerce el lejano nombre de una calle de la que habla Benjamin y del ansia de avanzar sin rumbo fijo y perderse entre gentes desconocidas.

Una vez «derrumbado en su cuarto», concluida esta fase de recepción e interiorización, el artista vuelca los estímulos del día en el papel, el lienzo o cualquier otro material que soporte su arte, filtrados siempre por su mirada particular: «Y las cosas renacen en el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza» (Baudelaire, 1995: 90). La noche (o el día, dependiendo del noctambulismo del *flâneur*) se presenta, entonces, como un periodo de traducción alquímica y ordenación poética de las impresiones recibidas durante el día (o la noche), un proceso que plasma metarreflexivamente Baudelaire en su poema en prosa titulado «Los proyectos». En él, los pensamientos y las disposiciones del paseante con respecto a una vida ideal junto a la amada varían según los estímulos externos que recibe de los distintos elementos que se encuentra a lo largo de su paseo mientras sueña despierto. El texto concluye:

Y al volver solo a casa, a esa hora en la que los consejos de la Sabiduría dejan de estar ahogados por el bullicio de la vida exterior, se dijo: «Hoy he tenido en sueños tres domicilios en los que he encontrado idéntico placer. ¿Por qué obligar a mi cuerpo a cambiar de sitio si mi alma viaja con tanta presteza ¿Y para qué ejecutar los proyectos si el proyecto es, de suyo, gozo suficiente?» (Baudelaire, 2000: 93).

El poema refleja una productividad circular en el proceso creativo del artista-*flâneur*, cuya *flanerie* ha resultado productiva en cuanto que le ha inspirado, al volver a casa, la conclusión poética de la conformidad indolente que no obstante se ha traducido en la composición de la pieza misma.

Un proceso compositivo análogo al de «Los proyectos» se encuentra, a mi parecer, en uno de los testimonios que componen la parte central de *Los detectives salvajes*, el del personaje

llamado Andrés Ramírez. En el fragmento, quizá uno de los más ambiguos que componen la parte central de la novela, Andrés Ramírez le narra directamente a Belano, a quien aparentemente había empleado en su bar, (este es el único de los testimonios de la novela que se dirige en segunda persona a uno de los personajes principales) su llegada a Barcelona desde Chile en la bodega de un barco y las inverosímiles vicisitudes que lo llevan a reunir dinero para poder abrir el bar donde empleará al *alter ego* del autor. La principal de estas vicisitudes es una sucesión de profecías numéricas que el narrador experimenta al caminar por las calles de Barcelona: «Resumiendo, yo caminaba, digamos que por las Ramblas, feliz de la vida (...) y de repente empezaban los números a bailar dentro de mi cabeza. Primero el 1, es un suponer, luego el 0, después el 1, después otra vez el 1, después el 0, después otro 0 (...)» (Bolaño, 2016: 473). El mismo narrador recalca lo llamativo de que «los números (...) solo me venían a la mente cuando caminaba» (2016: 474). En última instancia, Ramírez descubre que los números se corresponden con resultados de quinielas, pero cuando intenta forzar su aparición, estos no le vienen a la mente: «Entré en un bar de la Rambla Santa Mónica y pedí un cortado y un lápiz. Pero entonces los números pararon. ¡Tenía la mente en blanco! Cuando salí volvieron a empezar: veía un quiosco abierto, 0, veía un árbol 1, veía dos borrachitos, 2 (...)» (*ibid.*). Mediante este método, Ramírez acierta la quiniela, pero a partir de ese momento los números dejan de aparecer en su mente y todo método que pone en práctica para recuperarlos resulta infructuoso: «Empecé con la numeración de las casas. (...) No dio resultado. Probé a jugar al cacho (...) Tampoco dio resultado» (2016: 477-478). Finalmente, la vuelta de los números se produce cuando Ramírez modifica el recorrido de su *flanerie*, que contiene el aspecto receptivo que caracteriza tradicionalmente a esta, tal y como el mismo narrador describe:

Debía cambiar de barrio. Así de simple. (...) Comencé a vagabundear por el Ensanche, barrio curioso al que entonces solo había sapeado desde la plaza Cataluña, sin atreverme a cruzar la frontera que marca la Ronda Universidad, al menos sin atreverme a cruzar esa frontera de forma *consciente*, es decir abriendo mis sentidos a la magia del barrio, que es lo mismo que decir: caminando sin defensas, todo ojos, vulnerable; en resumen, el hombre antena (2016: 478. *Cursiva en el original*).

Resulta interesante analizar este relato dentro de la novela interpretándolo como un símbolo de esa *flanerie* productiva en la cual el vagabundeo urbano se constituye como proceso necesario para la inspiración que culminará en el producto provechoso (entendido desde la perspectiva mercantil del *flâneur* de Benjamin), en este caso el pleno al catorce en la

quiniela, como también podría serlo el texto que aporta un rédito económico a su autor, por ejemplo, en forma de premios en concursos literarios como en los que Bolaño participaba habitualmente. Para el *flâneur*, la inspiración no responde a métodos ni sistemas, forzarla está abocado al fracaso. Solo surge cuando menos se la espera, a raíz de esa receptividad del «hombre antena» que sale a la caza de estímulos, un proceso netamente baudeleriano.

La idea del *flâneur* como cazador-rastreador anticipa a la del detective, otro motivo esencial en la literatura de Bolaño, y está presente desde sus albores como figura literaria moderna relevante. Un ejemplo significativo de ello lo encontramos en el título del folletín de Alejandro Dumas *Los mohicanos de París* (*Les mohicans de Paris*, 1854-1859), en la cual unos personajes «“Lanzan al viento un trozo de papel y lo siguen, persuadidos de que va a conducirlos hasta un tema para una novela, lo que efectivamente ocurre”» (Messac, Regis. Cit. en Benjamin, 2007: 444). Un símbolo muy semejante al de los rastreadores mohicanos en la urbe se encuentra, atravesado de ironía, en el relato «Sensini» de Bolaño, que trata precisamente sobre el tema de los concursos literarios. La hija de Sensini, el cicerone del narrador del relato en el mundillo de los concursos, define humorísticamente a su padre y al narrador así: «A mi padre y a ti, os llamaba los pistoleros o los caza recompensas, no me acuerdo, algo así, los cazadores de cabelleras» (Bolaño, 1997: 22). La figura del detective, por su parte, se consolida también a mediados del XIX, con los relatos de Poe como exponentes más sólidos, cuando a este *flâneur* cazador-rastreador, perceptivo y analítico, que adapta su disciplina a su entorno, se le opone la idea de la masa o multitud, otro motivo esencial para entender plenamente la figura del *flâneur*.

La presencia de la masa humana y la conciencia de formar parte de ella supone un cambio de paradigma en el pensamiento del habitante de las metrópolis modernas. La masa ofrece al *flâneur* el entorno ideal para propiciar la ilusión de observar sin ser observado, de mantenerse oculto a plena vista mientras en la «apariencia» de esta «multitud agitada y animada por sí misma (...) el *flâneur* sacia su sed por lo nuevo» (Benjamin, 2007: 353). Esta ilusión lleva consigo una nueva constitución moral, tal y como destaca Benjamin al citar el siguiente «informe de un agente secreto parisino de octubre de 1798»: «“Es casi imposible recordar y mantener las buenas costumbres en una población amontonada en la que cada individuo, por así decir, desconocido para todos los demás, se oculta en la muchedumbre y no tiene por qué enrojecer ante los ojos de nadie”» (cit. en Benjamin, 2007: 423). Esta observación se puede trasponer al análisis arriba estudiado del motivo de la desaparición en la obra de Bolaño, según el cual el bullicio de la ciudad se convierte en el entorno perfecto

para la desaparición y ocultación de la persona, ya sea por motivos criminales o no, que además Bolaño proyecta a un ámbito global, a todas las grandes ciudades como una única ciudad inabarcable, frustrando toda esperanza del hallazgo por parte de sus perseguidores.

El *flâneur* se cree, en definitiva, oculto y amparado por la misma multitud que observa, pero nada más lejos de la verdad. Al exponerse como mercancía en su prostitución flaneresca, en términos benjaminianos, el *flâneur* es objeto a su vez de las miradas de otros *flâneurs*, con lo que este protodetective lleva ya en sí el estigma contrapuesto del perseguidor y del perseguido que caracteriza a los detectives de Bolaño. En este contexto habla Benjamin de una «dialéctica del callejeo»: «por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido» (2007: 425). El criminal en potencia se oculta entre la masa y el *flâneur* deviene detective. Pero el criminal puede ser él mismo *flâneur* y observar a su vez al detective, con lo que se genera una ruptura de la confianza mutua y se incrementa la ansiedad que provoca el entorno urbano en sus habitantes.

Un claro ejemplo de todos estos motivos lo encontramos en el cuento de Poe titulado «El hombre de la multitud» (*The Man of the Crowd*, 1840), composición anterior, por un año, a la aparición de su detective C. Auguste Dupin en *Los crímenes de la calle Morgue*, iniciador, según el consenso crítico, del género detectivesco. Para Benjamin, en «El hombre de la multitud» «Poe fijó para siempre el caso del *flâneur*, que se separa por completo del tipo de paseante filosófico y adquiere los rasgos del hombre lobo que merodea inquieto entre la selva social» (2007: 423). Supone por tanto una transición literaria del *flâneur* como simple observador al *flâneur* como cazador-cazado en el entorno mucho más hostil de la masa como espacio de ocultación de potenciales peligros.

En el cuento, el *flâneur* narrador comienza identificando a la gente que ve desde la vitrina de un café, a modo de escaparte, como una masa indiferenciada para pasar a continuación a a clasificar en grupos a los miembros que la componen mediante el análisis de su apariencia, rasgo propio del incipiente positivismo científico decimonónico que adopta el *flâneur*, tal y como comenta Cuvardic. En el *Tratado de la vida elegante* de Balzac aparece ya la idea de la deducción protodetectivesca de las circunstancias personales de los miembros diferenciados de una multitud según su fisonomía:

Por más que ahora ya todos vayamos vestidos de la misma manera, al observador no le costará mucho reconocer en la multitud, en una asamblea, en el teatro, en el paseo, al hombre de Marais,

del *faubourg* Saint-Germain, del Barrio Latino (...) al proletario, al comprador y al productor, al abogado y al militar, al hombre que habla y al hombre que actúa (Balzac, 2011: 81).

De modo semejante, en su identificación *a priori*, el narrador de Poe se complace en adivinar, partiendo de los rasgos físicos o superficiales de cada viandante, cualidades como el comportamiento, la personalidad, la profesión o la clase social a la que pertenecen:

Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles, examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones (Poe, 2019: 167).

Sin embargo, cuando no logra clasificar según su fisiología al viejo al cual persigue a lo largo del cuento, la ansiedad invade al *flâneur*, que emprende la persecución por la ciudad para averiguar más sobre él y apaciguar así su propia inquietud. Adopta entonces de forma activa el rol de detective-cazador (170). El viejo al que persigue, que vaga sin rumbo y sin descanso buscando siempre el amparo de la multitud, se identifica en última instancia como un ser incapaz de no formar parte de una multitud entre la que ocultarse, «representa el arquetipo y el genio del profundo crimen», una suerte de sub-*flâneur* cuyo objetivo no es descifrar críticamente a la propia masa para hacerla inteligible, sino fundirse en ella para volverse en sí mismo ininteligible (174). Para Benjamin, este viejo es el arquetipo del *flâneur*, pero considero aquí más certera la matización de Cuvardic, para quien el narrador es el *flâneur* y el viejo representa el arquetipo del *badaud*, el mirón que, al igual que el *flâneur*, se deja llevar por la multitud y por los estímulos que ofrecen tanto esta como el entorno, pero que se diferencia de aquel en que no presenta una consciencia crítica de individualidad frente a la masa. De hecho, Benjamin anota esta distinción entre el *flâneur* y el mirón, que extrae de un texto de Victor Fournel titulado *Ce qu'on voit dans les rues de Paris (Lo que se ve en las calles de París)*: «“No obstante, no vayamos a confundir el *flâneur* con el mirón: hay un matiz... El simple *flâneur*... está siempre en plena posesión de su individualidad”» (cit. en Benjamin, 2007: 433).

Quizá ciertos viajeros intraurbanos de la literatura de Bolaño, especialmente aquellos que muestran su deseo continuo de desaparecer, aparenten compartir más rasgos con este hombre de la multitud que con el *flâneur*, cuya curiosidad se canaliza en el análisis crítico y en la posterior creación artística que encontramos en Baudelaire. Sin embargo, no se puede aceptar esta conclusión si tenemos en cuenta la profunda consciencia de su individualidad que manifiestan los personajes de Bolaño, y particularmente sus *flâneurs* protagonistas. La

renuncia de estos a la *flanerie* productiva (o, al menos, comercialmente productiva) parece proceder, de hecho, de un análisis crítico y deliberado que los lleva activamente a no formar parte de la prostitución mercantil benjaminiana dentro de su política personal de desaparición. Este es el caso, por ejemplo, de Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Sin embargo, su otra mitad, Belano, sí busca activamente formar parte de esa participación del circuito mercantil, como se evidencia en el episodio del duelo a espadas con el crítico Iñaki Echevarne.

Para concluir el análisis del relato de Poe, vale la pena enfatizar la diferenciación arriba señalada entre las figuras del detective y el *flâneur*, entendido siempre como modelo del cual emana el del detective. Es interesante el análisis que realiza Cuvardic respecto a las diferencias según sus procesos de razonamiento:

También han sido comparadas las figuras del *flâneur* y del detective. Se considera al *flâneur*, más que todo, como un proto-detective (...). Al analizar las definiciones que tiene el *flâneur* en Benjamin, Ferguson (1994b: 134) asimila ambas figuras; perfila al *flâneur* detective, que tiene una comprensión de la ciudad como espacio inquietante y peligroso, pero que también está capacitado para interpretar sus signos con seguridad y rápidamente. Ahora bien; considero, por mi parte, que los distingue su labor interpretativa. El *flâneur* – y sobre todo el costumbrista – aplica una lectura deductiva: clasifica a los transeúntes en tipos sociales cuyos atributos ya se encuentran determinados de antemano por el discurso de las fisiologías. En cambio, el detective actúa mediante conjeturas, es decir, mediante razonamiento abductivo. Por otra parte, mientras que en ciertos contextos históricos el *flâneur* realiza una labor de rastreo o pesquisa epistemológica similar a la emprendida por el detective, en otros contextos históricos es un sospechoso, próximo al criminal (...). Es decir, en lugar de ser el perseguidor, es el perseguido (Cuvardic, 2012: 42-43).

En esencia, se podría afirmar que el *flâneur*, al contrario que el detective, razona partiendo de juicios *a priori* como sucede con los modelos fisionómicos que el narrador de «El hombre de la multitud» asigna a cada uno de los viandantes que contempla desde el escaparate. Pero cuando el razonamiento *a priori* deja de ser válido para clasificar al hombre de la multitud, el narrador debe variar el razonamiento de su análisis hacia uno más complejo y detectivesco, combinatorio, donde prima la búsqueda de evidencias y la abducción. Siguiendo estas observaciones, se produciría por tanto en el cuento, de forma literal, un salto del *flâneur* al detective, si nos guiamos por la evolución de su método de razonamiento.

Benjamin, por su parte, ve críticamente en el detective una «legitimación social del hábito» del *flâneur*, al cual «le convenía mucho ver que su indolencia se presentaba como apariencia bajo la cual, en realidad, se ocultaba la aguda atención de un observador que no pierde de vista a los desprevenidos criminales» (2007: 445). La indolencia que caracteriza a algunos de los detectives de Bolaño, como a los críticos de *2666*, para los cuales la búsqueda detectivesca se convierte en un telón de fondo que apenas llevan a cabo activamente, se puede entender, partiendo de esta observación, como un retorno a la *flanerie* de su «antepasado» literario.

Baudelaire trata poéticamente el motivo de la multitud en relación con el *flâneur* de forma semejante a la del cuento de Poe. Así, vemos reflejado al narrador en la primera mitad del cuento, cuando observa gozoso a las multitudes desde el escaparate del café, en la descripción que hace Baudelaire de Constantin Guys como *flâneur* en comunión con la multitud:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir torpemente. El observador es un *príncipe* que goza en todas partes de su incógnito. (...) El enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida. Es un *yo* insaciable del *no-yo*, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva (Baudelaire, 1995: 86-87, cursivas en el original).

Señala aquí Baudelaire algunos aspectos esenciales de esta relación como la ocultación o el incógnito del que observa sin ser visto, así como la expresión artística de lo ajeno en «imágenes más vivas que la vida misma», y añade a su vez otro aspecto interesante de la relación del *flâneur* con la masa: la de una comunión cuasi mística en la que el *flâneur* se identifica con el otro, se pone en sus zapatos y ve la vida a través de sus ojos. Es un proceso análogo al que ejerce el narrador del «Facino Cane» de Balzac, o también el narrador de «El hombre de la multitud» de Poe al clasificar y «dotar de vida» a las imágenes fugitivas de los transeúntes que pasan. Pero en el caso de Baudelaire no se encuentra tan marcada esta

clasificación de la multitud en subgrupos caracterizados por sus fisionomías. Para Baudelaire, esta embriaguez no está marcada por esa dimensión científica y positivista del pensamiento de Poe, sino que se acerca más a un panteísmo poético, a una comunión con la multitud en su conjunto. Se trata este de

un legado de la estética romántica, en la que la subjetividad del yo-lírico queda proyectada en el mundo objetivo: el objeto (el mundo, la naturaleza, los seres que la habitan) se convierte también en sujeto, asume los valores del enunciador. Esta experiencia, que surgió primero en relación con la naturaleza, aparece posteriormente en relación con la urbe (Cuvardic, 2012: 98).

Esclarecedor en este sentido es el poema en prosa de Baudelaire «Las multitudes», nuevo ejemplo de la *flanerie* provechosa que reflexiona sobre sí misma:

No todos pueden darse un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte; y solo puede darse un festín de vitalidad, a expensas del género humano, aquel a quien un hada insufló en su cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio y la pasión del viaje.

Multitud y soledad, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre.

El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro. Como las almas que vagan buscando un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Solo para él, todo está vacío; y si determinados lugares parecen estarle vedados, ello se debe a que, a sus ojos, no merece la pena visitarlos.

El pensativo y solitario paseante obtiene una singular embriaguez de esta comunión universal. Quien se desposa fácilmente con la multitud, conoce gozos febriles, de los que quedarán eternamente privados, el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, metido en su interior como un molusco. Abraza como suyas todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que la circunstancia presenta.

Lo que los hombres llaman amor es cosa muy pequeña, restringida y débil, en comparación con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se da por completo, poesía y caridad, a lo que aparece de improviso, a lo desconocido que pasa. (...) (Baudelaire, 2000: 66).

Obsérvese cómo, en el texto, pese a abrazar gozosamente la comunión con la multitud, el *flâneur* nunca pierde de vista su soledad, su individualidad. La multitud es, en el universo poético urbano del *flâneur*, equivalente a grandes realidades de la naturaleza sublime como el océano, cuya dimensión aterradora y plutónica también constituye una fuente de gozo estético para el poeta que lo contempla y que se traduce en ese mismo deseo de comunión

universal análogo a la disolución en el fenómeno sublime o a la muerte. Es por ello que, inevitablemente, la multitud se carga en la época del nacimiento de las grandes urbes de tintes apocalípticos cuya relevancia aún perdurará, y con más fuerza si cabe, en el universo estético de la ciudad sin límites que habita Bolaño. Es la promesa, tan borrosa e incierta, de una aniquilación apocalíptica en un futuro lejano y a la vez próximo que compone el trasfondo temático de novelas como *2666* (ya desde el título), *Los detectives salvajes* con la vaga visión oracular del año «Dos mil seiscientos y pico» de Cesárea Tinajero (Bolaño, 2016: 729), o *Amuleto* con las lecturas en los túneles del futuro. La conciencia de la aceleración propia de la parálisis del *flâneur* está en la raíz de esas intuiciones apocalípticas del destino de las ciudades comunes a Bolaño y a Baudelaire. Dicha conciencia se mantiene, empero, muy similar en lo esencial entre ambos autores, donde destaca la vaguedad de lo puramente intuitivo. Se pregunta Benjamin: «¿qué imagen resulta de la gran ciudad cuando la lista de sus peligros físicos —por no hablar del peligro que a ella misma le amenaza— es aún tan incompleta como en tiempos de Poe o de Baudelaire? La multitud expresa un presentimiento de esos peligros» (Benjamin, 2007: 340). La intuición apocalíptica surge de una combinación de presentimientos y la percepción de tensiones contradictorias. Entre ellas están las que provoca la multitud, como también en Baudelaire «la caducidad y fragilidad de la gran ciudad» (*ibid.*), que él mismo ha visto cambiar a lo largo de su vida hasta resultarle casi irreconocible. La ansiedad generada por estos presentimientos explica una visión apocalíptica y onírica de Baudelaire de la que se hace eco Benjamin. En el sueño del poeta, la ciudad moderna percibida como un laberinto se derrumba y aplasta a sus habitantes:

«Síntomas de ruinas. Edificios inmensos, pelásgicos, uno sobre otro. Apartamentos, habitaciones, templos, galerías escaleras, senderos sin salida, miradores, linternas, fuentes, estatuas. – Grietas, resquebrajaduras. (...) En lo alto, una columna cruje y sus dos extremidades se desplazan. Todavía no se ha derrumbado nada. No puedo encontrar la salida. Bajo, después subo. Una vuelta. – Laberinto. Nunca he podido salir. Vivo para siempre en un edificio que va a derrumbarse, en un edificio aquejado de una enfermedad secreta. – Calculo para mí mismo, para entretenerme, si una masa tan enorme de piedras, de mármoles, de estatuas, de muros que van a chocar entre sí, no se verán ensuciados por esta multitud de sesos, de carne humana y de huesos triturados. En sueños veo cosas tan terribles que a veces querría no dormir nunca más, si estuviera seguro de no tener demasiado cansancio» (cit. en Benjamin, 2007: 317).

Esta macabra visión no es exclusiva de la poética de Baudelaire. Benjamin la descubre en otros autores de su contexto parisino como Léon Daudet, Maxime Du Camp o Victor Hugo (2014: 126-127). Respecto a este último, Benjamin señala que es un gran exponente de esa

idea de la multitud como masa humana indistinguible que se erige casi como una fuerza natural imparabile, oceánica (99). Baudelaire se escinde ligeramente de esto, pues pese a sus cantos a la comunión con la multitud, lo habitual en su producción literaria es la búsqueda obsesiva del otro escindido de la masa, de lo particular, del individuo marginal y del inadaptado, que son en definitiva en los que el poeta se ve reflejado con más nitidez. Encontramos ejemplos de esta particularidad en varios poemas de *Las flores del mal* como «Un patoso», «Las viudas» o «El viejo saltimbanqui» entre otros. Así, Baudelaire empieza a atisbar la multitud como lo que realmente es: no la masa oceánica de Hugo, que «solo tiene existencia en la estadística», sino una «masificación de personas privadas en función del azar de sus intereses privados», lo cual constituye verdaderamente para Benjamin «lo monstruoso» (2014: 99). Este aspecto monstruoso es, en definitiva, el más cercano al tratamiento de la multitud en la obra de Bolaño, quizá no tanto desde la perspectiva marxista de Benjamin, pero sí en su esencia borgiana del rechazo de la idea de masa como mera abstracción (como apunta Borges en su cuento «El otro»).

El ejemplo a mi parecer paradigmático de esto en la obra de Bolaño lo encontramos nuevamente en *Los detectives salvajes*. En la novela, Bolaño lleva a cabo una original inversión de la relación existente entre el *flâneur* y la multitud entendida como masa. Según Benjamin

[El *flâneur*] es (...) el explorador de la multitud. La multitud hace nacer en el hombre que se abandona a ella una especie de embriaguez acompañada por ilusiones muy particulares, de manera que, al ver al transeúnte arrastrado por la multitud, él se precia de haberlo clasificado, reconocido en todos los repliegues de su alma, de acuerdo a su apariencia exterior (2007: 68).

La inversión que tiene lugar en *Los detectives salvajes* estriba en un nuevo cambio de perspectiva que da la vuelta a esta afirmación. Recordemos la importancia del cambio de perspectiva para el *flâneur* decimonónico, con el cambio de la perspectiva visual de la ciudad a ras de suelo o el deseo de comunión con la masa, que también refleja un deseo de cambio de perspectiva y de una nueva mirada. En la novela de Bolaño, es la multitud, una vez particularizada en el conjunto de sus individuos y rechazada la concepción del colectivo humano como masa, la que se esfuerza por interpretar la interioridad de los *flâneurs* (si aceptamos como tales a Belano y a Lima) en todos los pliegues de su alma, como sucedía con el narrador de Poe. Si bien este objetivo no se cumple en su plenitud, la acumulación caleidoscópica de visiones parciales compone un todo fragmentado y prismático que sirve como aproximación a la interpretación del *flâneur* de Bolaño. La individualización de la

masa en *Los detectives salvajes* se genera al dar una voz y una oportunidad de usarla a todas las «personas privadas» que la componen, y a su vez la yuxtaposición de una gran cantidad de individuos, cada uno con su propia voz, genera una sensación final de multitud, pero una multitud compleja y rica en matices difícilmente reducible mediante generalidades fisionómicas. Del mismo modo que el conjunto de los narradores tiene grandes dificultades para interpretar a Belano o a Lima, lo mismo sucedería si trataran de interpretarse entre ellos: ahí radica su profunda individualidad, pero también la profunda soledad que comparten y que permea la obra. Y cuantas más capas se añaden a la interpretación de los *flâneurs* Belano y Lima, más desprovistos nos parecen estos de sentido y de la curiosidad propia del *flâneur*, más vaciados, ajustándose a la definición del vagabundo de Delville:

Con un desasosiego permanente, la búsqueda del vagabundo nunca concluirá. El vagabundo, según Delville (...), busca un remedio a su angustia o *Sehnsucht*; viajero errante, solitario, desesperado y herido, no conoce la causa, el contenido o el remedio de su angustia. Flanear, como actividad de conocimiento de la urbe, es simbólicamente productiva; en cambio, el vagabundeo, como afirma Delville, no “conduce a ninguna parte. Es fracaso.” Además de las diferencias, también tienen lugar algunas similitudes; el callejeo tiene de vagabundeo su condición de traslado sin trayectoria precisa. Vagar y flanear son actividades realizadas por aquellos que no cuentan con una ruta (Cuardic, 2012: 35).

En el mundo de la ciudad sin límites de Bolaño, ante la dificultad de abandonar el ambiente urbano, el vagabundo debe necesariamente confundir sus espacios con el *flâneur*, con lo que ambas figuras se fusionan hasta resultar indistinguibles. La *flanerie* en Bolaño es en gran medida fracasada, si bien encuentra excepciones cuando esta da sus frutos en la productividad poética de sus protagonistas.

A modo de conclusión del apartado cabe incidirse en una última paradoja que caracteriza al *flâneur*: en su continuo vagar, el *flâneur* es el mejor conocedor de cada rincón de la ciudad que habita. Y sin embargo «para el *flâneur* su ciudad —aunque haya nacido en ella, como Baudelaire— no es ya su patria. Representa un escenario» (Benjamin, 2007: 354). El *flâneur* es por tanto un exiliado sin una patria a la que regresar, y esta es otra de las formas principales que adopta el motivo del viaje en la literatura de Bolaño.

1.5. EXILIO, EXTRATERRITORIALIDAD Y LITERATURA

El exilio quizá sea una de las formas que adopta el motivo del viaje en la literatura de Bolaño que más resonancias evoca de una tradición clásica y medieval muy presente en su obra. Bolaño, como bien sabemos, no es ajeno a la tradición literaria y mitológica canónica, a la que hace referencia en diversas ocasiones en sus textos y que relaciona especialmente con figuras de vidas atribuladas y en constante movimiento como la del poeta y soldado griego del siglo VII a. C. Arquíloco de Paros, uno de sus predilectos a juzgar por la cantidad de veces que lo menciona en sus textos, o como la figura del juglar medieval. Bolaño se vale en ocasiones de este mundo antiguo, en el que historia y mito o literatura se confunden, como símbolo de las vidas ajetreadas y en permanente movimiento de sus personajes, incluyendo las de aquellos más unánimemente reconocidos como sus álgos. Además de las inevitables referencias odiseicas repartidas por su obra, especialmente presentes en *Los detectives salvajes*, encontramos otros ejemplos como el siguiente de *Los sinsabores del verdadero policía*, donde el personaje de Amalfitano reflexiona sobre su situación de fuga constante junto a su hija Rosa (con todas las connotaciones previamente desarrollada sobre el motivo de la fuga) comparándola con la de Apolonio de Tiro, rey griego exiliado, mientras que el propio Bolaño-autor se identifica aquí, metaliteraria y lúdicamente, como «monje escriba»:

En esa impostura Amalfitano descubría zonas de su carácter desconocidas. En 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 (Bolaño, 2011: 143).

Al movernos en este plano de referencias al mundo antiguo, si hay un personaje ineludible que aúna la realidad del poeta y la realidad del exiliado, con la consecuente escritura de lo que podríamos denominar una literatura del exilio, es la figura del latino Publio Ovidio Nasón (43 a.C. – 17 d.C.), a quien el emperador Augusto desterró a Tomis (actual Rumanía) y que narró con poética angustia sus penalidades debidas al exilio principalmente en dos obras: *Tristes* y *Pónticas*.

Bolaño comparte con Ovidio, dentro de sus imaginarios del destierro, algunas imágenes por otra parte firmemente arraigadas en la tradición literaria occidental. Ovidio hace uso, por ejemplo, de la metáfora del poeta desterrado como una nave azotada por la tempestad. De

este modo, leemos en *Tristes*: «La poesía requiere el retiro tranquilo del poeta: a mí, sin embargo, me abaten el mar, los vientos y el duro invierno» (Ovidio, 1996: 16).

Pese al uso común de la figura de la nave en aguas turbulentas que, como veremos en los capítulos dedicados al estudio de influencias, tiene mucho recorrido en los autores predilectos de Bolaño y posteriormente en él mismo, en el breve ejemplo citado se encuentra ya una contradicción entre las concepciones del viaje-exilio de Ovidio y Bolaño. Para Ovidio, el poeta requiere «el retiro tranquilo» para dedicarse a la poesía, mientras que Bolaño, recogiendo una tradición mucho más romántica, entiende el movimiento y la vida accidentada como una condición *sine qua non* para el poeta, errante por naturaleza y por necesidad al menos desde tiempos de los aedos. Pese a esta contradicción esencial, sin embargo, ambos poetas coinciden en que el bálsamo que permite soportar las duras condiciones que azotan a la nave-poeta a la intemperie estriba precisamente en el hecho literario, en la inspiración poética que salva a ambos encarnada en la figura de la Musa, que da título a un poema de Bolaño y a la que Ovidio dedica este pasaje de sus *Tristes*:

Así pues, si yo continúo con vida, si resisto las duras penalidades y no me embarga el hastío hacia una vida angustiada, es gracias a ti, Musa. Pues tú me ofreces consuelo, tú vienes como descanso y remedio de mis preocupaciones; tú eres mi guía y compañera; tú me apartas del Histro [el Danubio, en cuya proximidad Ovidio estaba desterrado] y me proporcionas un puesto en medio del Helicón (1996: 231).

Sirva a su vez, a modo de comparación y ejemplo del inesperado clasicismo presente en Bolaño, el siguiente fragmento de su poema «Musa», muy similar en contenido y en carga retórica:

Musa, a donde quiera que tú vayas / yo voy. Sigo tu estela radiante // a través de la larga noche.
/ Sin importarme los años / o la enfermedad. / Sin importarme el dolor // o el esfuerzo que he de hacer para seguirte. Porque contigo puedo atravesar / los grandes espacios desolados // Y siempre encontraré la puerta / que me devuelva a la Quimera / porque tú estás conmigo, // Musa, / más hermosa que el sol, / y más hermosa / que las estrellas (Bolaño, 2006: 86-87).

Siguiendo esta línea, González Vázquez señala que la elaboración por parte de Ovidio de su poética del exilio conlleva una fusión de la literatura con la vida que es muy acorde con las bases vitales de la estética de Bolaño previamente analizadas: «la labor poética, lejos de ser un recurso artificioso o de puro entretenimiento, adquiere una considerable vinculación con la vida y con los intereses del poeta» (González Vázquez, 1997: 219).

Llegados a este punto cabe lanzarse la siguiente pregunta: del mismo modo que Ovidio indiscutiblemente sí lo era, ¿era Bolaño un exiliado en el sentido más habitual de la palabra? En términos absolutos, se puede afirmar que no, pues la diferencia entre ambos radica en que, en el caso de Ovidio, existía una prohibición expresa por parte del emperador Augusto que impedía al poeta regresar a la patria, no así en el caso de Bolaño, que era libre de regresar a Chile en cualquier momento y con seguridad tras la desaparición de la dictadura militar en 1990. Sin embargo, para ello habría que tomar a Chile como el «hogar al que regresar» en cuanto que país natal, una idea que, como expondré más adelante, no es precisa en el caso de Bolaño. En consecuencia, para poder responder con propiedad a la pregunta planteada es necesario comprender qué significan para Bolaño, en primer lugar, la idea de exilio, y en segundo, la idea de patria ligada a esta, todo ello englobado en su propio ideario estético-filosófico y en relación con el motivo del viaje que vengo desarrollando hasta ahora. Facilitará la cuestión el hecho de que Bolaño escribió diversos artículos y discursos donde se expresaba con total claridad sobre este tema, si bien siempre parcialmente amparado por la ironía que lo caracterizaba y que oscurece una posible perspectiva totalizadora. Estos textos constituirán el corpus primario esencial de este apartado, con especial énfasis en dos: «Literatura y exilio» y «Exilios», así como las ácidas reflexiones sobre la patria que plasma en su serie de «Fragmentos de un regreso al país natal» sobre su reencuentro con Chile ya en la madurez, y las referencias a este tema que hizo en diversas entrevistas.

En su novela *Amuleto*, Bolaño nos cuenta la historia de Auxilio Lacouture, poeta uruguaya en México DF (descrita como «Latinoamericana, poeta y viajera», recordemos) que se hace fuerte en los baños de la UNAM durante la ocupación de la ciudad universitaria por parte del ejército mexicano en septiembre de 1968. Desde esas reducidas coordenadas espaciotemporales, Auxilio reflexiona sobre pasado, presente y futuro y sobre su propia condición de extranjera en México. Como ella misma afirma, su «exilio» no es forzado, sino voluntario o resultado de una determinada inercia: «Lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo» (Bolaño, 2018: 11). En sus reflexiones inconexas, Auxilio esboza una distinción entre su «exilio poético», voluntario, y el exilio político de aquellos que han dejado su país para garantizar su integridad personal o ética o su mera supervivencia: «Aunque la naturaleza de su éxodo [del de estos últimos] era bien diferente de la mía; a mí nadie me había echado de Montevideo, simplemente un día decidí partir» (2018: 12).

Tomo precisamente el ejemplo de Auxilio por ser uno de los personajes de Bolaño que exponen de forma más explícita su idea del exilio, al ser narradora en primera persona, al contrario que otros personajes que también encarnan esa idea, como los protagonistas de *Los detectives salvajes*, pero cuyos pensamientos al respecto nunca leemos de primera mano al estar sus peripecias contadas siempre por narradores ajenos que, en muchas ocasiones, son incapaces de comprender qué ideas mueven a estos poetas sonámbulos. Auxilio, sin embargo, afirma en primera persona, si bien sucintamente, esa idea del exilio (su propio nombre lo evoca) que atraviesa toda la literatura de Bolaño y que hallamos más claramente expuesta en sus ensayos: la de que poesía y exilio son inseparables, que todo aquel que se asoma a la literatura es un exiliado y que la errancia es el elemento en el que con mayor naturalidad se desenvuelve el poeta, ignorando de la mejor manera posible las fronteras y abrazando un cosmopolitismo auspiciado por el carácter universal de la literatura. Esta realidad del poeta como exiliado se ve potenciada, en el caso de gran parte de los protagonistas de su obra, por la percepción que tiene Bolaño de la condición del sudamericano, en sus términos, que también conllevaría su propia porción de metequismo existencial.

En su conferencia titulada «Literatura y exilio», Bolaño empieza por rechazar de plano la idea del exilio, al menos ligada a la de literatura: «yo no creo en el exilio, sobre todo no creo cuando esta palabra va junto a la palabra literatura» (Bolaño, 2004: 40). Este rechazo es consecuencia de un rechazo previo y en cierta medida utópico, personal, de nacionalismos y fronteras que comparte con su amigo Mario Santiago, a quien toma como ejemplo en su discurso y

a quien, por lo demás, Austria y México y la felizmente extinta Unión Soviética y Chile y China le traían sin cuidado, entre otras cosas porque no creía en países y las únicas fronteras que respetaban eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética (2004: 42-43).

Con ello parece adscribirse a un determinado cosmopolitismo (término que matizaré más adelante) que, si bien puede resultar un tanto ingenuo, Bolaño asumirá no solo como posible, sino como necesario y beneficioso para un escritor a la hora de desempeñar su oficio.

Complementariamente, Bolaño adopta un enfoque ligeramente distinto a este en su entrevista para el suplemento del diario chileno *El mercurio*, donde Sergio Paz le plantea, entre otras, la siguiente pregunta: «(...) Pareces un expatriado. ¿Te has impuesto un

autoexilio?». La respuesta de Bolaño es significativa y sirve para matizar las aseveraciones más pasionales y retóricas de su discurso sobre literatura y exilio:

No, no. Aunque de alguna manera lo es, y de hecho para un escritor eso es una bendición. El oficio de escritor es un oficio de exiliados. Un escritor, de una u otra manera, siempre está al borde del exilio. Y el exilio es la quintaesencia de todo viaje. El exilio es o sería la perfección de escribir (Sergio Paz, 1998: 6).

La respuesta, en principio, puede resultar un tanto oscura. ¿Por qué el oficio de escritor es un oficio de exiliados? ¿Por qué un escritor siempre está al borde del exilio? ¿Y qué significa que el exilio sería la perfección de escribir? Lo que sí resulta claro del fragmento son dos aspectos esenciales para este trabajo: la idea de que todo viaje es un exilio (y todo exilio un viaje) y de que los límites entre ambos conceptos son más difusos de lo que pueda parecer a primera vista, y la relación que Bolaño establece de forma tajante entre escritura y viaje, ideas inseparables.

Para responder a las preguntas anteriores, no obstante, basta con recurrir a otros textos de Bolaño donde se expone con más detenimiento sobre las ideas que condensa en esta entrevista. Pero antes quisiera recordar, casi a modo de epígrafe introductorio de estas ideas, aquella relación ya citada que Juan Villoro establece entre los poetas tal y como los comprende y los construye Bolaño y el motivo platónico de la expulsión de los poetas de su República: el poeta que, rechazado por la sociedad y condenado al viaje, no conoce otra forma de vivir que la del continuo vagar y que, como dice Villoro, «solo en continuo tránsito puede sobrevivir» (2008: 84). Y escribir, podríamos apostillar partiendo del comentario anterior de Bolaño.

Para responder a las preguntas surgidas de la posible oscuridad de la respuesta de Bolaño en la entrevista, conviene retomar esa identificación entre exilio y la abolición personal de fronteras en la que los escritores se desenvuelven con mayor naturalidad que ningún otro oficio, pues son capaces de elaborar su obra en cualquier parte, enriquecida por las experiencias y perspectivas acumuladas en su «exilio»:

El exilio, en la mayoría de los casos, es una decisión voluntaria. (...) En el mejor de los casos, es una decisión literaria. Similar a la opción de la escritura. Nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones, claro está, porque no desea morir, porque desea que lo quieran, etc., pero no entra forzado, en última instancia entra tan forzado como un político en la política o como un abogado en el Colegio de Abogados. Con la gran ventaja para el escritor de que un abogado o un político al uso, fuera de su país de origen,

se suele comportar como pez fuera del agua, al menos durante un tiempo. Mientras que a un escritor fuera de su país de origen parece como si le crecieran alas (Bolaño, 2004: 55).

El exilio para un literato puede ser sencillamente una respuesta a la inactividad, como veíamos en el caso de Auxilio Lacouture en *Amuleto*. Entendido el exilio en este sentido, se desdibujan los límites entre la idea del viaje como exilio y la idea del viaje como fuga, pues el exilio poético sería algo así como una fuga de la inmovilidad y de la parálisis en busca de estímulos vitales, creativos y poéticos. Si adoptamos esta perspectiva, comprendemos cómo para Bolaño el exilio y el viaje pueden ser herramientas contestatarias, de una resistencia activa en la misma línea que la cita de *Los detectives salvajes* que presenté más arriba al hablar de la desaparición como un modo de protesta política. El exilio es, por tanto, la forma que tiene el poeta de tomar las riendas de su vida en lugar de limitarse a esperar, inmóvil, lo que esta le tenga reservado. De forma similar, tal y como ha observado Jordi Carrión (2008), en un pasaje de 2666 Bolaño reivindica, por medio del personaje de Amalfitano, el exilio como una forma de protesta existencial y de rebelión contra el *fatum*, como un movimiento natural de abolición del destino:

—El exilio debe de ser algo terrible —dijo Norton, comprensiva.

—En realidad —dijo Amalfitano— ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera como destino.

—Pero el exilio —dijo Pelletier— está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa que uno se proponga hacer.

—Ahí precisamente radica —dijo Amalfitano— la abolición del destino. Y perdonen otra vez (Bolaño, 2020: 167).

Así, en oposición a la perspectiva ovidiana de buscar la tranquilidad, Bolaño entiende los obstáculos del exilio como potencialidades canalizables a nivel vital y creativo.

Ignacio Echevarría, editor, crítico literario y amigo personal de Bolaño que aparece ficcionado en *Los detectives salvajes* bajo el nombre de Iñaki Echevarne, lleva esta idea aún más lejos partiendo de la idea de extraterritorialidad que propone George Steiner (2002). Esta idea hace referencia a

Un fenómeno que por entonces [finales de los años 60] todavía resultaba relativamente nuevo: la emergencia de escritores lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que la tradicional “ecuación entre un eje lingüístico único —un arraigo profundo en la tierra natal— y la autoridad poética es puesta en tela de juicio” (Echevarría, 2008: 437).

A partir de esta idea de extraterritorialidad y del desarraigo que ella conlleva, aquel desarraigo que llevaba a Bolaño y a Mario Santiago a rechazar naciones y fronteras, Echevarría, apoyándose en Steiner, afirma que el exilio no necesariamente político es el principal impulsor de la literatura actual:

Steiner atribuye a la condición de exiliados que comparten tantos escritores contemporáneos “el principal impulso de la literatura actual”. E importa destacar cómo esta condición de exiliados no tiene por qué tener necesariamente motivaciones políticas. Tiene que ver con algo más amplio: “tiene que ver con el problema más general de la pérdida del centro” (Echevarría, 2008: 438).

Esta «pérdida de centro», la extraterritorialidad de la que hablan Steiner y Echevarría, se puede comprender como el germen que da origen a aquella condición de viajeros existenciales de los protagonistas de Bolaño y que está en el centro de sus principales obras, por lo cual está sin duda en deuda con Cortázar y su *Rayuela*, donde la mencionada pérdida del centro es uno de los temas que fundamentan la novela a nivel temático y estructural. Precisamente Cortázar es un autor que encaja a la perfección en este modelo de autor nómada y multilingüe (extraterritorial, en suma) mediante el cual Steiner explica el nuevo paradigma literario, para lo cual él recurre a otros tres autores: Nabokov, Beckett y Borges, otro de los autores que más influyen sobre la literatura de Bolaño.

La extraterritorialidad, la pérdida de centro, supera asimismo para Echevarría la antigua figura del autor cosmopolita, pues el cosmopolitismo contempla el diálogo con otras culturas e idiomas desde una posición firmemente asentada en un centro lingüístico, político o cultural, mientras que la idea de la extraterritorialidad sugiere «aquellos aspectos de la literatura moderna en que esta se perfila, en palabras del propio Steiner, como una “estrategia de exilio permanente”» (2008: 438). Por tanto, esta extraterritorialidad del exilio literario de la que participa Bolaño podría entenderse como una realización práctica contemporánea de la idea de la *Weltliteratur* de Goethe. Si bien su cosmopolitismo se asienta aún en una base indefectiblemente alemana, Goethe apunta ya románticamente en sus *Conversaciones con Eckermann* a la idea del poeta como apátrida, que está a su vez muy vinculada a la disciplina de la literatura comparada:

El escritor amará a su patria como persona y ciudadano, pero la buena, noble y bella es la patria de su influencia *poética* y de sus obras, que no está vinculada a ninguna provincia o país en concreto y a la que él tomará y dará forma allí donde la encuentre. En ello se parece al águila que, con la mirada libre, sobrevuela muchos territorios distintos, y a la que le resulta indiferente si el conejo sobre el que se abalanza corre por Prusia o por Sajonia (Eckermann, 2015: 580).

Con esta diferenciación, entendiendo a Bolaño como escritor extraterritorial en oposición al escritor cosmopolita que escribe e interpreta desde la seguridad de unos fundamentos políticos y lingüísticos bien arraigados, se da respuesta a las preguntas anteriormente planteadas. El oficio de escritor es un oficio de exiliados y un escritor siempre está al borde del exilio (permanente), y se relaciona a su vez con otro de los aforismos de Bolaño cuando este afirma que «la literatura es un peligro»: la literatura se escribe siempre desde el filo de la navaja, desde el borde del precipicio (otra imagen frecuente en su literatura) o desde los márgenes, ese margen interminable de un centro inexistente, o cuanto menos inalcanzable, que es el exilio. Bolaño afirma esta realidad extraterritorial del escritor (y, crecientemente, del ser humano en general), desprovisto de un centro objetivo, con las siguientes preguntas retóricas en su texto «Exilios»:

¿No seremos todos exiliados? ¿No estaremos todos vagando por tierras extrañas? El concepto de «tierra extraña» (así como el de «tierra propia») presenta algunas lagunas, abre nuevas interrogantes. ¿La «tierra extraña» es una realidad objetiva, geográfica, o más bien una construcción mental en movimiento permanente? (Bolaño, 2004: 49)

Partiendo de este punto de vista, para Bolaño el exilio de un escritor no es intrínsecamente triste, y rechaza la perspectiva de «muchos exiliados, cargados más de dolor que de razones», que no comprenden que «exiliarse no es desaparecer, sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser». Y afirma a continuación que «[Jonathan] Swift, maestro de exilios, lo sabía. Para él *exilio* era el nombre secreto de *viaje*» (2004: 49) [Cursiva en el original]. De estos escritores exiliados rechaza «La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, [que] insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira» (2004: 43). Para Bolaño, un escritor o un trabajador manual «no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria» (2004: 43). Y en «Exilios» insiste nuevamente en este punto del exilio gozoso del escritor a través de una anécdota que, según dice, le contó Enrique Vila-Matas:

Hace un tiempo él [Vila-Matas] asistió a una conferencia sobre el exilio. Participaban en ella Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi y Augusto Monterroso. Probablemente alguno más, no lo sé. El caso es que Benedetti y Peri Rossi hablaron del exilio como algo atroz, espantoso, etcétera, y cuando le tocó el turno a Monterroso este dijo que para él el exilio había sido una experiencia alegre, feliz. Es decir, que se sentía contento de todo lo que le había pasado durante su largo

exilio mexicano. Yo no asistí a esa conferencia ni Vila-Matas se extendió sobre el tema, pero sin ninguna duda estoy de acuerdo con la versión de Monterroso (2004:55).

Además de esta dimensión del poeta extraterritorial como exiliado permanente que expresa su potencial literario en el mismo ámbito del exilio, encontramos en Bolaño otra perspectiva literaria del exilio, u otra justificación literaria del exilio alegre, que se deja entrever en esta afirmación de «Exilios»: «Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa» (2004: 49). Me interesa ahora este segundo caso, el del exilio metafórico del escritor o lector que, por el simple hecho de asomarse a la literatura, se exilia. Y esto es así en primer lugar, porque la literatura le permite «viajar», experimentar nuevas realidades y crear lazos humanos sin salir de casa, y en este sentido cita Bolaño el *Tao Te King* de Lao Tzu: «Sin salir de mi casa conozco el mundo» (2004: 43). El exiliado literario no existe para Bolaño por el simple hecho de que todos los literatos lo son: «Existe el inmigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son» (2004: 51).

En segundo lugar, la literatura se configura como un campo de extrañamiento compartido entre escritores y lectores frente al concepto de patria tradicional para sustituirla por una patria literaria compuesta precisamente del bagaje común de ese exilio compartido del literato extraterritorial: «Para el escritor de verdad su única patria es la biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria», y pone como ejemplo a Kafka, un escritor que escribió sin viajar «la literatura más esclarecedora y terrible» en la que «el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento» (2004: 43). Mihály Dés señala, siguiendo esta idea, que puede ser precisamente esa conciencia de sí mismo como apátrida la que dio origen a la escritura sobre literatura como uno de los temas preeminentes que caracterizan a Bolaño:

Bolaño, ¿qué tenía él, asumiendo que no iba a escribir sobre su pueblo perdido al que no lo ataba nada? Lo único que tenía era el mundo literario (...) Tal vez porque fue un apátrida. Como sus héroes. Un escritor latinoamericano sin país ni hogar, perdido en la literatura, su verdadera patria (Dés, 2017: 70).

Además de esta patria literaria del escritor permanentemente exiliado, Bolaño propugna otras patrias en sus ensayos, siempre personales e individuales, lo que evidencia su compleja relación con la que sería su patria en sentido tradicional: Chile. Así, a lo largo de sus textos,

habla de distintas patrias: «Ahora puedo decir que mi patria es mi hijo y mi biblioteca» (44). Similar a esta afirmación es la respuesta que da, algunos años después, en la entrevista que le hacen en la revista *Playboy*, pero en esta incluye asimismo su memoria, como hiciera en el discurso de aceptación del Rómulo Gallegos:

PLAYBOY: ¿Qué es la patria para usted?

BOLAÑO: Lamento darte una respuesta más bien cursi. Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros que están dentro de mí y que algún día olvidaré, que es lo mejor que uno puede hacer con la patria (331).

En el mencionado discurso de recogida del premio Rómulo Gallegos, por su parte, da una respuesta algo diferente, más literaria, que comienza así: «Intento recordar a aquel escritor que dijo que la patria de un escritor es su lengua (...) coincido plenamente con él (...)». Esta afirmación es totalmente coherente con una observación que hará en este mismo discurso, donde dice que prefiere hablar de estancia en España antes que de exilio «porque un latinoamericano jamás está exiliado en España» (35), y mucho menos un latinoamericano que, siendo escritor como él, se gana la vida con la misma lengua que se habla en el país donde habita. No obstante, matiza a continuación esta afirmación con una serie de alternativas, tan habituales en la retórica de Bolaño, tal y como sigue:

Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es solo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria del escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero solo uno el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura (36).

La nostalgia por la patria chilena de Bolaño se empequeñece aún más si tenemos en cuenta otro rasgo de su realidad personal (pero inevitablemente compartida) que él prioriza por encima de su chilenidad: su condición de latinoamericano en un sentido más amplio. Si para Bolaño toda frontera es arbitraria, aún más se lo parecen las de Hispanoamérica, que entiende como una realidad cultural supranacional que trasciende las nacionalidades particulares del continente. Es decir, igual que su *Auxilio* se definía como latinoamericana antes que uruguaya, Bolaño se define como latinoamericano antes que chileno, y con ello ironiza en su discurso de Caracas aludiendo a una curiosa dislexia panamericana que se carga de sentido contemplada desde este ángulo:

Y con Venezuela tuve (...) un problema similar. El problema era su capital. Para mí lo más lógico es que la capital de Venezuela fuera Bogotá. Y la capital de Colombia, Caracas. ¿Por qué? Pues por una lógica verbal o una de lógica de las letras. La *v* del nombre de Venezuela es similar, por no decir familiar, a la *b* de Bogotá. Y la *c* de Colombia es prima hermana de la *c* de Caracas. (...) Bajo mi dislexia acaso se esconda un método, un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético, y que la verdad de la verdad es que Caracas es la capital de Colombia así como Bogotá es la capital de Venezuela, de la misma manera que Bolívar, que es venezolano, muere en Colombia, que también es Venezuela y México y Chile. No sé si entienden adónde quiero llegar (2004: 32-34).

Todo ello para acabar concluyendo, evocando la idea de lo «panamericano» de José Martí, que a Bolívar

no le hubiera disgustado una América Latina unida, un gusto que comparto con el Libertador, pues a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate (2004: 35-36).

En consonancia con estas ideas, los personajes hispanoamericanos de la literatura de Bolaño, y especialmente aquellos que podríamos denominar exiliados según la acepción que el autor da a este término, se suelen presentar como latinoamericanos, hispanoamericanos o sudamericanos antes que por su nacionalidad. Así, además del ejemplo ya citado de Auxilio Lacouture, Roberto Rosas, uno de los narradores de *Los detectives salvajes*, habla de «nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa» (2016: 283). También en su poesía encontramos esta denominación más general, como en su poema «Un paseo por la literatura», donde habla de «detectives latinoamericanos» o incluso de «los Sudacas Voladores» (2018b, 597). Hay que observar, no obstante, una connotación de colectividad, de sujeto plural, que está presente en estos últimos ejemplos, y pese a ello hay notables excepciones en las que el énfasis se halla en la nacionalidad, como su poema «Los Neochilenos». En otros poemas más personales, como «La curva», Bolaño se refiere repetidas veces a sí mismo como «el chileno». Y el chilenismo de algunos personajes «exiliados», empezando por Arturo Belano, tiende, en obras como *Los detectives salvajes*, a enfatizar la soledad y la imposibilidad de identificación y comunicación con los demás al aparecer como un elemento diferenciador que da lugar a la frustración o al extrañamiento, no ya solo en el contexto europeo sino también en el contexto hispanoamericano, concretamente el mexicano en estos ejemplos. Simone Darrieux, una de las narradoras de *Los detectives salvajes*, cuenta sobre Belano: «Cuando yo lo conocí era un mexicano como

cualquier otro, pero en los últimos días se sentía, cada vez más, un extranjero (...) él me dijo yo no soy mexicano, Simone, soy chileno, con algo de tristeza, es cierto, pero con bastante determinación» (2016: 275).

Esta condición de chileno, como apunta Chiara Bolognese, «entraña un dramatismo tremendo» para Arturo Belano que, a diferencia de su creador, «exacerba el desarraigo que él [Bolaño] consiguió solucionar» (Bolognese, 2015: 239-240). Bolognese lo ejemplifica con el siguiente fragmento de *Los detectives salvajes* que narra García Madero:

A Belano le pidieron los papeles, sus papeles [...] no están en regla. Una secretaria de la universidad le dijo que por menos podía ser deportado. ¿Adonde?, gritó Belano. Pues a su país, joven, dijo la secretaria. ¿Es usted analfabeta?, dijo Belano, ¿no ha leído allí que soy chileno?, ¡mejor sería pegarme un tiro en la boca! (Bolaño, 2016: 723).

La relación de Bolaño con Chile es, desde luego, compleja. En sus textos encontramos atisbos de ella, siempre marcada por la presencia del pinochetismo, en la producción de obras como *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, que exploran la relación del poder con el mal desde diferentes perspectivas, o en el poema «Los Neochilenos», que lleva un paso más allá aquella lectura de Nicanor Parra del *Altazor* de Huidobro, según el cual «los cuatro puntos cardinales son tres, norte y sur», para crear una realidad poética donde el único movimiento posible en «el pasillo sin salida aparente» es hacia el norte. Por otra parte, si bien en estos textos está siempre presente el desplazamiento excéntrico de Chile, desde el interior del país hacia el exterior en una suerte de exilio o de fuga, la obra de ficción de Bolaño resulta llamativa por la ausencia casi absoluta del motivo del regreso a Chile, que se menciona en novelas como *Los detectives salvajes* o *Amuleto* pero que nunca se narra de forma detallada. Por ello, más allá de la ficción, a nivel biográfico resulta particularmente interesante la serie de ensayos en los que deja constancia, a modo de estampas, de su regreso a Chile siendo ya escritor de prestigio (tras haber recibido el Rómulo Gallegos) para formar parte del jurado de un concurso literario organizado por la revista *Paula*.

Estos ensayos están recogidos íntegramente bajo el título «Fragmentos de un regreso al país natal» en el volumen *Entre paréntesis*. En ellos llama la atención la actitud de Bolaño frente al regreso, escéptica y con un cierto temor atravesado de emociones intensas y contradictorias, según él mismo confiesa: «Veinte días en Chile que estremecieron el mundo (mental) en el que yo habito. Veinte días que fueron como veinte sesiones de humanidad cayendo a plomo. Veinte días para llorar y reír a gritos» (2004: 59). Esta contradicción,

asimismo, está presente desde el primer momento en el que acepta la participación en el jurado y, por tanto, el viaje: «No pensaba volver a Chile nunca más en mi vida», dice. Sin embargo, cuando le ofrecen volver, dice «que sí de inmediato» (59). Una vez allí, se relaciona con gente principalmente del mundo de la literatura, escritores, periodistas y críticos. Bolaño se muestra especialmente crítico con la literatura chilena, quizá más que con ninguna otra (lo cual también apunta a ese vínculo contradictorio marcado por fuertes emociones), acusándola de servil y mediocre en la línea del capítulo de *Los detectives salvajes* dedicado a la Feria del Libro o de su ensayo «Los mitos de Cthulhu», si bien estos abordan la perspectiva de la literatura en español como negocio desde un enfoque más amplio, y en los «Fragmentos» se centra específicamente en la literatura chilena como estructura servil del poder. De ella observa en su retorno:

Esto es lo que aprendí de la literatura chilena. Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. (...) No luches porque siempre serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno. La vida sigue, aquí, más o menos igual (67).

De su toma de contacto con el poder, como afirma él mismo, da cuenta en otro artículo sobre su estadía chilena titulado «El pasillo sin salida aparente». En él narra, en una prosa marcada por la presencia de comentarios de un sarcasmo ácido, una cena a la que fue invitado en casa de la escritora Diamela Eltit y su marido, «el ministro Jorge Arrate, socialista, portavoz del gobierno de Frei» (2004: 71), oportunidad que aprovecha para analizar sucintamente la relación de la literatura chilena con el poder. A modo de devastadora conclusión del artículo, yuxtapone a esta cena, estableciendo una comparación más o menos deliberada, el episodio que posteriormente cerrará, ficcionado, su novela *Nocturno de Chile*, sin duda inspirado parcialmente en este regreso al país natal. El episodio narra las torturas que, durante la dictadura de Pinochet, el marido agente de la DINA de una escritora chilena lleva a cabo en el sótano de su casa mientras ella celebra reuniones literarias en el piso de arriba. Al parecer, Eltit reaccionó muy negativamente a este artículo. Bolaño la atacó de forma más directa un tiempo después, y con ella a todo el panorama literario chileno, en un artículo del periódico chileno *La tercera* del 30 de noviembre de 1999 relativo a la entrega del premio del Consejo del Libro a Bolaño: «No es ninguna revancha —añade [Bolaño]— porque no estoy en competición con ellos. No compito con Hernán Rivera o Diamela Eltit; yo estoy compitiendo con escritores buenos de verdad» (Gómez B., 1999).

En otro artículo cargado de sarcasmo titulado «A la intemperie», Bolaño atisba una curiosa solución para la, según él, escasa calidad literaria de la poesía chilena. Los poetas, al verse desplazados del mecenazgo estatal por «una pléyade de escritores que a sí mismos se llamaban los narradores» (Bolaño, 2004: 86-87), no tienen más remedio que volver a la intemperie, el estado que les resulta natural y un terreno fértil para que germine de nuevo una poesía sin pretensiones ajenas a sí misma.

Es precisamente este grupo de poetas a la intemperie, no obstante, el que se salva de las devastadoras críticas de Bolaño, y en su línea habitual alaba a escritores más alejados del poder y más próximos a los márgenes como Pedro Lemebel, a quien denomina «el mejor poeta de mi generación, aunque no escriba poesía» (76), a Enrique Lihn, a Jorge Teillier, a Gonzalo Millán, a Juan Luis Martínez, a Rodrigo Lira o a Diego Maquieira (88-89). En otro artículo elogia a poetas chilenas como Lina Meruane, Alejandra Costamagna o Nona Fernández entre otras. Y, como no podía ser de otra manera, concluye el relato de su odisea chilena con la visita a uno de sus grandes referentes poéticos, Nicanor Parra, «el tipo más lúcido de la isla-pasillo» (70).

A modo de conclusión de este análisis y sin ánimo de entrar en un pantanoso terreno psicoanalítico, cabe concluir de las profundas y variadas emociones que plasma Bolaño sobre este viaje, y de las contradicciones en las que incurre, por no hablar de la elaboración poco después de su novela *Nocturno de Chile*, que su relación personal con el país natal es más compleja de lo que se deduce de los comentarios analizados al principio de este epígrafe. Esto apunta quizá, retomando el comentario antes citado del Amalfitano de 2006, a aquel destino que el escritor busca abolir a toda costa mediante el exilio pero que aún ejerce un potente ascendente sobre él desde la distancia, un vacío ineludible como tal y una conciencia de ese mismo vacío. Quizá de ello provenga ese silencio difícil de obviar en torno a Chile en *Los detectives salvajes* y *Amuleto*.

Otro motivo es que, en aquellas dos novelas, y particularmente en *Los detectives salvajes*, el exilio se analiza, más que a un nivel individual, a un nivel colectivo como una experiencia compartida en cuanto que de algún modo intrínseca a la condición humana en general y del hispanoamericano en particular, y más concretamente del hispanoamericano de la generación de Bolaño. En esta novela, Bolaño reitera la idea de una generación doblemente exiliada. Doblemente porque es una generación de hispanoamericanos exiliados en Europa, muchas veces incapaces de relacionarse con su entorno más inmediato por barreras

culturales o idiomáticas, y al mismo tiempo exiliados del mundo, dado que no tienen un lugar seguro al que aferrarse. Esta idea la encontramos bien desarrollada en el episodio parisino de Ulises Lima en la novela, narrado desde distintos puntos de vista, donde los lectores son testigos de un mundo marginal paralelo al de la bohemia parisina: el mundo de los hispanoamericanos, bohemios o no, que viven en condiciones de pobreza extrema en las buhardillas de París, incluyendo al propio Lima. Roberto Rosales, uno de los narradores del episodio parisino, verbaliza como sigue la inquietud y el horror de este exilio permanente: «Y fue entonces cuando se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de Sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo» (2016: 283). Cabe destacarse del fragmento, aparte del uso de los adjetivos «triste e irremediable» que apuntan a esa idea del exilio inevitable que también podríamos denominar exilio existencial, siguiendo el término ya empleado de viaje existencial, la mención de los metecos, otra de las referencias a la antigua Grecia frecuentes en Bolaño. En este caso el término denominaba a los extranjeros que vivían en las *polis* griegas y a quienes no se les consideraba ciudadanos, lo cual evoca la omnipresente idea de los márgenes de la literatura de Bolaño.

Bolognese recoge el término empleado en el citado fragmento para hablar de «metequisimo» en la obra de Bolaño, y toma una definición de Niall Binns según la cual «el meteco es “el extranjero que llega a la cosmópolis desde la periferia y no se integra, a pesar de sus esfuerzos, en la vida de la gran ciudad, o se queda, en el mejor de los casos, en una especie de semi-integración grotesca”» (Bolognese, 2010: 187). De hecho, en este caso el esfuerzo que señala la definición de Binns ni siquiera está presente precisamente por ese exilio existencial propio del latinoamericano, ya que «son individuos que ni siquiera buscan realmente integrarse, puesto que se sienten ya vencidos de antemano debido a su imborrable pertenencia al continente latinoamericano» (*ibid.*). Bolaño entiende este exilio desde América hacia Europa como algo casi contrario a las leyes de la naturaleza, puesto que América siempre había sido, tradicionalmente, tierra de acogida y no de partida de inmigrantes. Respecto a ello reflexiona Auxilio Lacouture en *Amuleto*: «Pensaba en lo curioso que es emigrar hacia el este y no hacia el oeste. Porque yo soy tonta y no sé nada de este tema, pero nadie me va a negar en esta hora convulsa que emigrar hacia el este es como emigrar hacia la noche más negra» (Bolaño, 2018: 50). Y ese exilio hacia la noche que sigue el rumbo opuesto al sol y que evoca a Louis-Ferdinand Céline es el que emprenden

colectivamente los latinoamericanos de Bolaño, aquellos que, en palabras de Bolognese, «nunca conseguirán encontrar su sitio en el mundo y por ello están condenados, o se autocondenan, al eterno desplazamiento» (Bolognese, 2010: 188).

Sin embargo, la permanencia en el país de origen tampoco es una opción viable, ya que este también «se convierte en un lugar en donde se perciben extranjeros» (*ibid.*). El ejemplo más claro de esta forma de exilio existencial en el país de origen la encontramos en *Los detectives salvajes* cuando, tras su regreso de Managua, Ulises Lima vuelve al México D. F. natal y allí su presencia a ojos de los demás se va empequeñeciendo hasta desaparecer, o quizá, por recuperar las palabras anteriormente citadas de Bolaño, «hasta alcanzar la altura real del ser». Lo que sí es evidente es que la condición marginal de los personajes que protagonizan su obra, que habitualmente orbitan el lumpen o están insertos plenamente en él, es una de las causas determinantes de esta condición de exiliados en el mundo que los atenaza y de la cual no pueden escapar, el exilio existencial que los condena a una soledad donde el Otro, a menudo inserto en similar problemática de exiliado existencial, es incapaz de penetrar, lo cual es fuente de angustia para ambos. Se puede afirmar, por tanto, que en la literatura de Bolaño los márgenes son transnacionales y superan las fronteras, pues los personajes los llevan con ellos allá donde van. Además, en Europa la condición latinoamericana ya supone algo marginal de por sí, por lo que los habitantes de esta región no pueden escapar de esa marginalidad o exilio existencial.

A pesar de ello, lo cierto es que, para combatir su situación de exilio, o al menos para sobrellevarla, los personajes de Bolaño buscan la creación de comunidades de individuos de características semejantes, ya sea a nivel colectivo mediante el establecimiento de redes de apoyo o a nivel individual mediante la creación de lazos sentimentales con personajes igualmente marginados, algo de lo que la literatura de Bolaño está repleta de ejemplos. Destacan, entre otros casos de creación de lazos individuales, la relación del poeta García Madero con la prostituta Lupe en *Los detectives salvajes*, que se cimenta en la huida y desaparición común en el desierto; la de Gaspar Heredia, inmigrante mexicano y guardia de un camping en la costa catalana con Caridad, toxicómana que vive a escondidas en la pista de hielo que le da nombre a la novela homónima; la de Bianca, huérfana que debe luchar por la subsistencia a diario en Roma con Maciste, exculturista y actor de películas de serie B, olvidado y ciego, en *Una novelita lumpen*; o la relación homosexual que establece Luis Sebastián Rosado con el paupérrimo poeta realvisceralista y narcotraficante apodado Piel Divina, nuevamente en *Los detectives salvajes*. La mayoría de estas relaciones comparten,

como factor común aparte de los ya mencionados, el silencio, la incomunicación y la paradójica comprensión de la imposibilidad de conocer plenamente al otro, algo que por otra parte tienen en común una gran mayoría de las relaciones individuales de los personajes de Bolaño sin necesidad de la presencia del elemento sentimental de por medio.

En lo que respecta a la creación de lazos colectivos como intento de sobrellevar el exilio real o existencial, el ejemplo más llamativo quizá sean precisamente las ya mencionadas comunidades «metecas» que los personajes hispanoamericanos en el extranjero componen unidos por lazos de solidaridad o de pura conveniencia, ya sea de forma voluntaria, ya de forma inevitable por el rechazo del entorno que no los comprende o por el simple miedo a este rechazo. Podríamos tomar en este sentido los ejemplos que cita Chiara Bolognese, como el ya mencionado episodio de las buhardillas parisinas y su comunidad de hispanoamericanos (principalmente peruanos) donde busca refugio Ulises Lima en *Los detectives salvajes* o el cuento «Días de 1978» de *Putas asesinas*, del que Bolognese afirma algo extensible a todas estas comunidades solidarias metecas de la literatura de Bolaño:

A B [su protagonista] el círculo de chilenos desterrados le da la seguridad de pertenecer a una comunidad, que se puede convertir en su grupo de referencia. Sin embargo, en realidad se trata de una «comunidad sin raíces» que proporciona solo un alivio parcial, ya que al ser una *comunidad* ofrece protección y una imagen en la que reflejarse, pero, al estar *sin raíces*, se revela como efímera e ilusoria. Es una comunidad a la cual se puede pertenecer así como dejar de pertenecer en poco tiempo, pues los vínculos que con ella se establecen son superficiales y ambiguos (Bolognese, 2010: 222).

Conviene subrayar este carácter efímero de las relaciones colectivas o comunitarias de la obra de Bolaño, pues los grupos que las sustentan acaban por disgregarse en la práctica totalidad de los casos, o al menos por reformularse, en el caso de los más impersonales como estas comunidades solidarias de metecos, por el ir y venir constante de nuevos miembros que crea un flujo humano que imposibilita todo viso de solidez en los lazos establecidos. Sin embargo, pese a este carácter variable, su condición de exiliados impone a los integrantes de dichas comunidades una serie de patrones de comportamiento invariables, aquellos «gestos que los identifican —y marginan— en cuanto que grupo social particular» (2010: 224). Bolaño refleja estos gestos de forma compasiva, y también con un cierto horror, en el episodio de las cabinas telefónicas trucadas que narra Edith Oster en *Los detectives salvajes*:

Los teléfonos tocados eran fácilmente distinguibles por las colas que, sobre todo en las noches, se formaban alrededor de ellos. En esas colas se juntaba lo mejor y lo peor de Latinoamérica, los

antiguos militantes y los violadores, los ex presos políticos y los despiadados comerciantes de bisutería. Cuando yo veía esas colas, al volver del cine, en la cabina que había en la plaza Ramalleras, por ejemplo, me ponía a temblar, me quedaba helada y un frío metálico como una barra de seguridad me recorría el cuerpo desde la nuca hasta los talones. Adolescentes, mujeres jóvenes con niños de pecho, señoras y señores ya mayores, ¿en qué pensaban, allí, a las doce de la noche o a la una de la mañana (...)? (Bolaño, 2004: 505-506)

La repetición de este patrón de comportamiento por parte de todos los miembros del colectivo aporta a este exilio compartido un carácter trágico, pues este y los demás gestos que componen la realidad del exiliado se presentan como un destino ineludible que este no tiene más remedio que acatar y revivir una vez tras otra como parte de su condición existencial.

También efímeras son otras redes que establecen los personajes de Bolaño ya no necesariamente para sobrellevar este metequismo real, pero sí para intentar hacer frente a la ya mencionada sensación de exilio existencial, como puede ser la comunidad que se forma a lo largo de la expedición colectiva de Mary Watson en *Los detectives salvajes*, que se amplía una vez desembarcada dicha expedición en la vendimia francesa. Belano también forma parte de ella como entidad atómica temporal hasta que acaba por separarse de ellos como en definitiva se separa de todas las personas que lo rodean a lo largo de la narración de la novela.

Sin embargo, si un colectivo de esta naturaleza destaca sobre los demás en esta novela y en toda la literatura de Bolaño es sin duda el omnipresente grupo de poetas realvisceralistas de *Los detectives salvajes*, unido en apariencia por fuertes lazos de pasión por la literatura que, tras el escrutinio atento del lector y de los narradores, demuestran ser mucho más endebles de lo que en principio aparentaban cuanto más se profundiza y mejor se conocen las dinámicas del grupo. Este, a pesar de los esfuerzos de Belano y Lima por mantenerlo «puro» con frecuentes «purgas» (2016: 117-118), aumenta sus filas constantemente mediante una cadena de conocidos de conocidos que acuden atraídos por la mística rebelde, gamberra o anarquista del grupo sin mostrar apenas interés por la poesía. Esta actitud adolescente, sumada a las circunstancias que fuerzan a Belano y a Lima a «madurar» de golpe y de las que el lector es testigo en la tercera parte de la novela, será la que acabe impulsando la desvinculación de los principales miembros del movimiento y su posterior disolución y caída casi total en el olvido como colectivo. De este, no obstante, lo que logra perdurar en el tiempo son algunas relaciones interpersonales que se forman en su seno, por disfuncionales que

sean, como la de Bárbara Patterson y Rafael Barrios, dos personajes que se mudan juntos a Estados Unidos, o incluso la de García Madero y Lupe si consideramos a esta como persona anexa al colectivo realvisceralista.

Bolaño, en definitiva, afronta el tema del exilio desde diferentes perspectivas, individuales, colectivas y personales, y extrae una serie de conclusiones que se alinean con la visión más global del tema del viaje que está presente en toda su obra y que este trabajo se propone explorar a fondo. La principal de estas conclusiones es la anulación o disolución del exilio tradicional, entendido como una imposibilidad trágica de regresar al país natal, en un exilio existencial para el cual la ubicación física del exiliado resulta indiferente; en efecto, este exilio existencial es posible, y en ocasiones inevitable, incluso para aquel que nunca ha salido de su país. En esto Bolaño sigue la línea de otros autores de su tiempo, algunos también hispanoamericanos, como el uruguayo Juan Carlos Onetti, que expresó ideas similares en su texto de 1995 «Reflexiones de un exiliado», tal y como expone Gabriel Inzaurrealde:

Juan Carlos Onetti afirma que es posible ser un exiliado sin abandonar nunca el país de uno, porque uno es también exiliado de la mediocridad reinante en su propio ámbito. El exilio es en realidad un ingrediente ineludible de la condición humana porque en el fondo nos convertimos en exiliados en el momento traumático de abandonar el amparo perfecto del útero materno. También seríamos exiliados de la infancia, de la que, en la adultez, nos separa un abismo de la experiencia, y hasta de cada uno de nuestros amores concluidos o fracasados. Uno tiene su patria, viene a decir Onetti, allí donde pueda cultivar sus vicios, como la escritura, por ejemplo (Inzaurrealde, 2016: 93).

Bolaño está así de acuerdo en este punto con un signo característico del espíritu de su época: la anulación de una serie de certezas y puntos de referencia a los que el ser humano podía anclarse y que le aportaban seguridad. Por el contrario, el cuestionamiento de raíz de conceptos hasta entonces incuestionables, como en este caso el de patria o frontera, da lugar a individuos desarraigados que se comprenden como habitantes del mundo en un sentido más amplio, no cosmopolitas, sino extraterritoriales, y cuyo exilio se convierte en una condición existencial e intrínseca precisamente desde el prisma de la anulación de esas certezas. Llevándolo al extremo se podría afirmar que, para Bolaño, toda persona nace perdida en el mundo, que toda vida humana es un exilio, y que al nacer todo ser humano está condenado a la soledad y la incompreensión que tradicionalmente han acompañado a la idea de exilio. Todo esto se ve ejemplificado en el chiste de gallegos, de doble y melancólica

lectura, con el que Bolaño concluye la narración de Xosé Lendoiro, pedante editor de una revista literaria en la que Belano intenta publicar sus obras en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, y que me sirve asimismo a modo de conclusión de este apartado:

Ahora sería conveniente contar dos o tres chistes, pero solo se me ocurre uno, así, de pronto, solo uno, y para mayor inri de gallegos. No sé si ustedes lo saben. Va una persona y se pone a caminar por un bosque. Yo mismo, por ejemplo, estoy caminando por un bosque, como el Parco di Traiano o como las Terme di Traiano, pero a lo bestia y sin tanta deforestación. Y va esa persona, voy yo caminando por el bosque y me encuentro a quinientos mil gallegos que van caminando y llorando. Y entonces yo me detengo (gigante gentil, gigante curioso por última vez) y les pregunto por qué lloran. Y uno de los gallegos se detiene y me dice: porque estamos solos y nos hemos perdido (2004: 549).

1.6. HOGAR Y RETORNO: UNA ÍTACA DE LA MEMORIA

De la conclusión del epígrafe anterior se deduce que, ante la situación de exilio existencial y el rechazo del país natal como patria que aquella conlleva, al viajero le restan pocas opciones más que buscar y construirse un hogar alternativo en su propia errancia, un hogar que le sirva de asidero y que le abra la opción del retorno final a un lugar de pertenencia en el contexto de la vida entendida como viaje. Esta operación se podría entender como análoga a la construcción personal del sentido en la filosofía existencialista.

En su cuento «El Evangelio según San Marcos», Borges afirma que «los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares del Mediterráneo su isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota» (Borges, 2019: 413). Si nos atenemos a estas palabras en el análisis desde la perspectiva literaria, resulta inevitable que, al analizar la relación existente entre conceptos como viaje o errancia con el concepto del hogar dentro de una obra literaria, nos remitamos a ese motivo repetido y renovado del «bajel perdido que busca por los mares del Mediterráneo su isla querida», su Ítaca, y con más razón si se trata de una obra que dialoga tan repetidamente con la tradición homérica como es la de Roberto Bolaño.

Los autores que han señalado una relación explícita entre la obra de Bolaño y la tradición odiseica son diversos. Algunos de los textos que se centran en analizar esta relación consultados principalmente para la redacción de epígrafe son obra de Jordi Balada Campo, Carlos M. González Vázquez o Raúl Rodríguez Freire, entre otros, si bien esta relación también aparece comprendida como subtexto en muchos otros textos críticos sobre Bolaño que no llevan a cabo abiertamente esta comparación, pero en los cuales es habitual que afloren símbolos como el de Ítaca o el de la odisea. Por su parte, la literatura de Bolaño ofrece ejemplos y referencias homéricas tan diversas como para dar crédito a estos autores, empezando por el sobrenombre de uno de los protagonistas recurrentes de la obra de Bolaño y figura central de *Los detectives salvajes*, Ulises Lima. Bolaño explicita asimismo lecturas comparativas entre sus personajes y los de los poemas homéricos en ejemplos como el siguiente, extraído de «La parte de los críticos» de 2666:

Y ya que hemos mencionado a los griegos no estaría de más decir que Espinoza y Pelletier se creían (y a su manera perversa eran) copias de Ulises, y que ambos consideraban a Morini como si el italiano fuera Euríloco, el fiel amigo del cual se cuenta en la Odisea dos hazañas de diversa índole (Bolaño, 2020: 69).

No obstante, dentro de la producción del chileno, sin duda *Los detectives salvajes* es la obra que más abiertamente dialoga con el texto homérico de la *Odisea*. Jordi Balada Campo sintetiza con gran precisión las múltiples coincidencias temáticas y estructurales existentes entre ambos textos:

La estructura del relato bolañiano reproduce la forma de la epopeya homérica basada en tres partes bien diferenciadas: la telemaquia, en la que García Madero se introduce en el círculo de los realvisceralistas y encuentra en ellos una nueva familia, de la que los dos cabecillas son Lima y Belano. La parte central de los viajes, encuentros y despedidas, como Ulises en el Mediterráneo. Y finalmente el *nostos*, la vuelta a casa, que en el caso de la *Odisea* es el retorno geográfico a Ítaca, y en *Los detectives salvajes* es parodiado mediante un retorno geográfico y temporal al D.F. de 1976. Hay que añadir además que el tiempo narrado son veinte años, que se corresponden con las dos décadas que Ulises emplea en ir a la guerra de Troya y volver a Ítaca tras su periplo por el Mediterráneo (Balada Campo, 2015: 95).

Como bien señala Balada Campo, García Madero es el personaje que en la novela adopta el rol de Telémaco frente a la figura paterna del Odiseo bipartito que componen Ulises Lima y Arturo Belano. Para ahondar más en esta observación, añadiría que Belano y Lima no solo ocupan ese rol de figura paterna, sino que además se configuran como padres ausentes, y en buena medida la relación de García Madero con ellos a lo largo de esta primera parte es la de una búsqueda mediada por otros personajes y motivada por el deseo de rectificar esa ausencia, como sucede en la telemaquia homérica. También es importante la referencia que hace Balada Campo al retorno a Ítaca como realidad «temporal», pues aquí estriba una de las claves del motivo del regreso al hogar para Bolaño.

Por su parte, Rodríguez Freire, además de subrayar nuevamente el nombre de Ulises Lima y la temporalidad homérica de 20 años que constituye la parte central de *Los detectives salvajes*, señala respecto a dicha parte que Bolaño la denominó originalmente, durante las etapas de producción de la novela, con el revelador nombre de «Esquema de Polifemo», y nos recuerda que

Polifemo (el cíclope al que el hijo de Laertes engañó haciéndose llamar Nadie) quiere decir «del que mucho se habla». El juego de voces que va de 1976 a 1996 nos lleva a creer que Bolaño pensaba en un esquema referido a «de los que mucho se habla» ya que este Ulises se hace

acompañar de un tal Arturo Belano, y de ambos se hablará también por veinte años (Rodríguez Freire, 149).

Este juego de voces se puede relacionar a su vez con el de las diversas voces que cantan las gestas de los héroes griegos de la guerra de Troya dentro de la propia *Odisea*, como puede ser la del rey espartano Menelao o la del aedo Demódoco. La diferencia más notable en lo que a dicho juego de voces respecta es que Odiseo narra más adelante sus propias hazañas fantásticas en el relato homérico como narrador sospechoso (por el contenido fantasioso de las mismas), mientras que en el texto de Bolaño nunca somos testigos del relato de la peripecia de sus protagonistas en primera persona. No obstante, las diferentes voces que la narran son en buena medida tan poco fiables como el propio Odiseo, como consecuencia de aquella imposibilidad de comunicación y comprensión interpersonal característica de las relaciones entre los personajes de Bolaño que se analizó en el epígrafe referente al exilio. La incompreensión de los narradores genera lecturas erróneas o incompletas de los personajes, que se solidifican en sus testimonios como las distintas versiones de un mito fractal solo interpretable desde la óptica del caleidoscopio.

Pese a la presencia de los símiles expuestos, el texto de Bolaño no es una mera imitación formal y vacua del relato homérico. Al contrario, se trata de una reinterpretación estéticamente productiva que renueva el mito a la vez que lo acerca a la coyuntura de su tiempo y a la experiencia vital de su autor. Esto es algo que se trasluce claramente en el tratamiento renovado de la idea odiseica de Ítaca, el hogar como origen y meta, en el ámbito, recordemos, de una literatura en la cual el autor y sus personajes se definen y se comprenden como seres extraterritoriales y en permanente estado de tránsito. En otras palabras, lo que se plantea aquí es si existe siquiera la posibilidad de una Ítaca en el contexto de una anulación o ruptura con los lazos de filiación que ataban al ser humano a su tierra natal entendida como hogar, del Odiseo homérico con su Ítaca geográfica:

Los viajes de Ulises y Arturo (...), pueden ser leídos como la más radical deconstrucción (que no la simple inversión) del amor a Ítaca, como la narración del agotamiento de aquella política de filiación que vinculaba hasta la muerte (y, en algunos textos, incluso más allá de ella) tierra y destino, patria y vida. Se trata de una ruptura con la economía del retorno (Rodríguez Freire, 136).

Este rechazo de la idea tradicional del país natal como hogar no solo se dirige contra el Chile de Bolaño/Belano, con ese desapego tan explícito a lo largo de su obra. Como señala Sebastián Figuroa, Bolaño dejó claro en entrevistas, cuando regresó a Chile como miembro

del jurado de un concurso de cuentos a finales de 1999, «que su relación con Chile, si bien la reconocía como de nacionalidad, no tenía preeminencia en la identidad territorial de su obra» (Figueroa, 2013: 198). El rechazo se extiende al México natal de Ulises Lima, también susceptible de nostalgias y de ser entendido como hogar de Bolaño/Belano como espacio de su desarrollo cognitivo y sentimental. Esta afirmación, sin duda más problemática, será debidamente matizada más adelante, pero por ahora simplemente señalaré que me refiero aquí a estos dos países como meras entidades territoriales y políticas, como realidades objetivas, no como el espacio mítico reconstruido mediante la literatura que expuse en epígrafes anteriores. Partiendo de este doble rechazo, por tanto, cabe preguntarse cuál constituye entonces la Ítaca de los agotados viajeros de Bolaño. No se trata sin duda, una vez descartadas estas dos opciones, de un territorio físico o un espacio puramente geográfico (España, el tercer país presente de forma significativa en la vida de Bolaño, tampoco podría ser aceptado como Ítaca bajo ningún concepto, pues es destino territorial y quizá garante de un espacio desde el que ejercer los viajes más metafísicos propios de la madurez como el que nos ocupa, pero nunca un punto de partida al que regresar).

Los detectives salvajes es una novela que trata, entre muchos otros temas, del salto de la juventud a la madurez y cómo esta vuelve a aquella irrecuperable retrospectivamente. En una obra que parte de esta convicción, no podía menos que operarse una ruptura definitiva con un territorio como el hogar de la adolescencia que niega, en cierto modo, la posibilidad de la madurez, tal y como señala Nicole Laroux al afirmar que «al celebrar la autoctonía, se anula el tiempo en una recreación constante del origen» (cit. en Rodríguez Freire, 2015: 154). Es la ruptura con dicho origen (en esta novela, el México inseparable de la juventud que niega en sí misma el desarrollo de toda posibilidad de adultez, como sucede con la aldea natal de Archiboldi en 2666) y todo lo que él conlleva la que vertebra no solo *Los detectives salvajes*, sino también una buena parte de la literatura de Bolaño a nivel temático. De manera consecuente, continúa Rodríguez Freire, Belano y Lima no podían sino «mostrarnos que (...) toda forma de filiación es una ficción que puede y debe ser deshecha. Su viaje también corresponde a una errancia sin fin, sin retorno, como la anticipada por Musil, Klossowski y Borges, de quien Bolaño tanto aprendió» (Rodríguez Freire, 2015: 154). Un buen ejemplo de esta anulación de la filiación ya no solo en lo territorial, sino también en lo lingüístico («las palabras»), lo económico («el dinero») o incluso en lo referente a la propia identidad, quizá reflejada en la literatura («los espejos»), y la falta de seguridad que todo ello conlleva, la encontramos en el poema de Bolaño «Tu lejano corazón». Este poema está atravesado a

su vez por la idea, recurrente en su literatura, de la fuga de la voz poética sometida a una búsqueda: «No me siento seguro / En ninguna parte. / La aventura no termina. / Tus ojos brillan en todos los rincones. / No me siento seguro / En las palabras/ Ni en el dinero / Ni en los espejos. / La aventura no termina jamás / Y tus ojos me buscan» (Bolaño, 2007:160). De modo similar, Bolaño concluye otro de sus textos, «Un paseo por la literatura», lanzándose esta pregunta: «Volvíamos tranquilamente a casa. ¿Pero dónde estaba nuestra casa?» (2018b, 599), a lo cual apostilla Roberto Brodsky que «el canon secreto de la literatura chilena (...) se halla precisamente en el fulgor de una ausencia, de la casa que no es posible territorializar, que ya se ha perdido porque acaso nunca estuvo» (2017: 54). Recordemos que la producción literaria de Bolaño, junto a la de muchos autores de su generación, se asienta en esa extraterritorialidad y en el hecho de «encarar el mundo (...) como una completa tierra extranjera» (Rodríguez Freire, 2015: 155).

Una posible lectura es que la ausencia de una Ítaca evidente, que quizá nunca existiera, se traduce en que la única Ítaca posible que resta como destino es la muerte, extraída de la metáfora más evidente de la vida como viaje y de Ítaca como final del viaje:

Ulises Lima es un antihéroe al igual que Arturo Belano. Este último, exiliado sin regreso, persigue la muerte. Es ella su Ítaca. Por esta razón, uno regresa, el otro no: cumplen, de alguna manera, la ruta de los arquetipos con los cuales se pueden asociar (Odiseo y el rey Arturo – de la muerte de Arturo no se tiene certeza) (Flores, 2002: 94).

Este enfoque no es totalmente preciso desde mi perspectiva. Como se afirma en la propia cita, la muerte de Arturo (Belano, en este caso) es incierta al final de la novela. Es más, si bien es problemático trazar una continuidad dentro de la obra de Bolaño, sí que encontramos en sus relatos tardíos nuevamente a la figura de Arturo Belano, vivo, en fechas cronológicamente posteriores a las de su desaparición africana de *Los detectives salvajes* (en cuentos como «Fotos» de *Putas asesinas* o «Muerte de Ulises» de la póstuma colección *El secreto del mal*). Es cierto que Ulises Lima regresa a su Ítaca geográfica al final de la novela, pero el carácter trágico del regreso estriba, precisamente, en que, pese a su presencia física en el entorno geográfico antes entendido como hogar, el retorno a este no se produce realmente. Es por ello que, a mi parecer, Belano y Lima comparten en esencia el mismo destino al final de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, alcanzado mediante las circunstancias casi opuestas del alejamiento total (Belano) y la presencia infructuosa (Lima) en el territorio reconocido como antigua Ítaca, pero ya desprovisto de esta entidad. El silencio y la desaparición que desempeñan ambos se conjugan con el fracaso en el retorno a

su Ítaca común, ya imposible por el sencillo hecho de que ha dejado de existir. Solo en la tercera parte de la novela se producirá este retorno, pero paradójicamente en la forma de una analepsis, pues la Ítaca de Belano y Lima les está vedada por su dimensión temporal. Ítaca solo se alcanza mediante una regresión dada por la estructura del texto, compartida por autor y lector, pero no por la temporalidad de los protagonistas, que acaba al final de la segunda parte. Es así que, «En la tercera parte, Lima y Belano, vuelven a esa Ítaca particular con la que desea terminar el autor, a esa juventud en que la poesía la vivían tan intensamente, tan urgente y físicamente» (González Vázquez, 2015: 181), y dicho regreso viene dado por el artificio literario que permite la irrupción en el pasado donde está aislada esa Ítaca.

Si bien, en definitiva, no se puede aceptar en principio la Ítaca odiseica del país natal incorrupto por el tiempo como Ítaca para los viajeros de Bolaño, la propia reelaboración del viaje de Ulises a lo largo de la historia de la literatura aporta otra tradición que permite conjugar esa «errancia sin fin y sin retorno» que caracteriza a los protagonistas de Bolaño con una Ítaca simbólica, sobre todo en el caso de los viajes de juventud si nos atenemos a la distinción que realicé en el primer epígrafe. Esta Ítaca simbólica, entendida como faro, horizonte o punto de referencia, dota de sentido (o de mera forma), por muy vago o vaporoso que sea, los periplos de los viajeros, aunque estos avancen en dirección opuesta a este punto de referencia o se demoren en interminables rodeos. Recordemos en este sentido la definición que se da de los realvisceralistas al principio de *Los detectives salvajes*, según la cual estos caminan hacia atrás, «de espaldas, mirando un punto, pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido» (Bolaño, 2016: 18). La tradición de la que hablo, relacionable con esta definición, es la que encontramos en el Ulises de *La divina comedia* de Dante o en el del poema «Ítaca» de Constantino Cavafis.²

En el vigesimosexto canto de su «Infierno», Virgilio y Dante se encuentran con Ulises, que paga en el infierno la artimaña del caballo de Troya. Allí, el Dante autor pone en boca del laertiada una tradición posthomérica según la cual, tras el regreso a Ítaca con el que culmina la *Odisea*, Ulises, inquieto en su reconquistado sedentarismo, reúne a su tripulación y se embarca en un nuevo viaje, como se cuenta en estos versos con la traducción del conde de Cheste:

Ni el halago que a un hijo me sujeta, / ni el amor del padre anciano, ni el ardiente / debido a mi
Penélope discreta // nada el ansia vencer pudo en mi mente / de recorrer el mundo y verme experto

² Empleo para la latinización del apellido la grafía que aparece en la bibliografía consultada. *Vid.* Cavafis, 2011.

/ en leyes y usos de la humana gente // Y en solo un leño, al alto mar abierto / me lancé, con la escasa y fiel compañía / que nunca me dejó, del patrio puerto (Alighieri, 1972: 164).

Durante la travesía, cruzan las columnas de Hércules y salen al Atlántico en dirección a tierras entonces ignotas, donde Ulises arenga a su tripulación:

¡Oh hermanos—dije entonces— los que exilia / tras mil riesgos el hado a occidente! / No de vuestros sentidos la vigilia // que ya tan corta os queda, a la eminente / prueba de hallar se niegue la existencia / en pos del sol, de la región sin gente // Considerad vuestra inmortal esencia: / no a vegetar cual brutos fuisteis hechos / mas a ganar virtud, y honor, y ciencia (1972: 164-165).

Los últimos versos de la arenga evidencian que, para el Ulises dantesco, el hogar no es esa Ítaca homérica donde «vegetar cual brutos». El verdadero hogar de este Ulises es el propio viaje, para el cual ha sido hecho, y las aventuras vividas y por vivir llevan en sí mismas, cifradas, ese horizonte referencial de una Ítaca ya simbólica y no terrena, pero aún dadora de sentido al viaje en cuanto fin en sí mismo. Por esta razón, coherentemente, el Ulises dantesco no muere en la comodidad del lecho palaciego, sino en pleno frenesí aventurero del viaje, en una tormenta oceánica que arrasa su nave, con lo que este Ulises se carga de los tintes románticos que compartirán los viajeros de Bolaño. Aparece nuevamente, además, la idea del naufragio, motivo estético y metafórico predilecto del chileno:

Cuando montaña vimos surgir, bruna / por la distancia y levantada tanto, cual jamás hasta entonces vi ninguna // Gozo al principio fue: más luego llanto; / que un vapor, de la nueva tierra jugo, / viene al bajel de frente a dar quebranto // Tres veces de las olas gira al yugo, / a la cuarta, la prora echa a la tierra, / la popa al cielo; y, como al alto plugo, sobre todo la mar después se cierra (1972: 165).

Rodríguez Freire encuentra esta misma relación entre la Ítaca de los viajeros de Bolaño y del Ulises de la tradición dantesca al citar un texto moderno que redunda en esta versión del mito, el *Ulises* de Mario Camerini:

«¿No estás contento?». «No lo sé Eurílaco. hay dos naturalezas en mí. Una que ama el mar, la familia, la calma del hogar... todo eso. Pero la otra parte... esa parte adora los viajes, el mar abierto, las extrañas formas de las islas desconocidas, los dragones, las tempestades, los demonios, los gigantes. Sí Eurílaco, una parte de mí ama lo desconocido» (en *Ulises*, de Mario Camerini, 1954) (Cit. en Rodríguez Freire, 2015: 138).

Como se entrevé tanto en este texto como en el dantesco, la ausencia de una Ítaca constituida como tal no es amarga de por sí, pues abre al viajero descubrimientos y perspectivas que son

inimaginables para aquel que permanece «vegetando» en la «calma del hogar». Este hogar, en *Los detectives salvajes*, era aquel México que significaba una prolongación al infinito de la adolescencia y que coartaba la realización de la consecuente plenitud de la adultez, cuyo mayor exponente es este Ulises en su faceta de viajero en oposición a su faceta hogareña o nostálgica.

Otro Ulises moderno e ineludible adscrito a esta tradición, aunque con algunos matices, es el del poema «Ítaca» de Cavafis, que incluyo aquí con traducción de Pedro Bádenas de la Peña:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca / pide que el camino sea largo, / lleno de aventuras, lleno de experiencias. / No temas a los lestrigones ni a los cíclopes / ni al colérico Posidón / seres tales jamás hallarás en tu camino, / si tu pensar es elevado, si selecta / es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo. / Ni a los lestrigones ni a los cíclopes / ni al salvaje Posidón encontrarás, / si no los llevas dentro de tu alma, / si no los yergue tu alma ante ti. // Pide que el camino sea largo. / Que sean muchas las mañanas de verano / en que llegues —¡con qué placer y alegría— / a puertos nunca antes vistos. / Detente en los emporios de Fenicia / y hazte con hermosas mercancías, / nácar y coral, ámbar y ébano / y toda suerte de perfumes sensuales, / cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas. / Ve a muchas ciudades egipcias / a aprender, a aprender de sus sabios. // Ten siempre a Ítaca en tu mente. / Llegar allí es tu destino. / Mas no apresures nunca el viaje. / Mejor que dure muchos años / y atracar, viejo ya, en la isla, / enriquecido de cuanto ganaste en el camino / si aguardar a que Ítaca te enriquezca. // Ítaca te brindó tan hermoso viaje. / Sin ella no habrías emprendido el camino. / Pero no tiene ya nada que darte. // Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado. / Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia, / entenderás ya qué significan las Ítacas. (Cavafis, 2011: 100-101)

Aquí aparece nuevamente el camino como el verdadero fin del viaje, mientras que la simbólica Ítaca no es precisamente más que ese punto de referencia hacia el cual los realvisceralistas miraban fijamente, pero avanzando siempre en dirección contraria. O al que, en todo caso, se acercan dando un larguísimo rodeo que debe ser comprendido como el hogar en sí mismo, ya que la llegada a Ítaca no significaría otra cosa que la conclusión de la vida y la espera de la muerte, si bien con un eco de la nada desdeñable perspectiva de conjunto a la manera del «Elogio de la sombra» de Borges: «Llego a mi centro / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. Pronto sabré quién soy» (Borges, 2018: 336). Dicha perspectiva de conjunto, sin embargo, parte de un acabamiento que entra en contradicción con el Bolaño joven, aún viajero activo y vitalista, y con los personajes escritos a su imagen y semejanza (en los cuales el vitalismo y la tristeza no operan ninguna contradicción, sino que se complementan en una

caracterización netamente humana), y queda reservada para una segunda etapa de un Bolaño ya maduro. Conviene insistirse en la diferencia entre estas dos etapas por la radical diferencia a nivel dialéctico de la concepción del motivo del viaje en la madurez de Bolaño con respecto al de la primera etapa o juventud. Así lo afirmaba Bolaño en su valiosa entrevista con Sergio Paz: «Yo me casé a los treinta y cinco años. A esa edad aún quería seguir viajando, pero entonces ya había comenzado a preferir la televisión. Así que ahora estoy en la edad del no viaje, y prefiero hacer otro tipo de viajes, más bien sentado» (Paz, 1998: 6). Este «otro tipo de viajes» cifran, en buena medida, el retorno definitivo a Ítaca del viaje de madurez. Pero antes de entrar en esto, conviene concluir el análisis de las tradiciones odiseicas.

Rodríguez Freire destaca que Bolaño conjuga las dos tradiciones de Ulises hasta ahora tratadas: la que llamaremos dantesca, temáticamente; y la homérica, estructuralmente: «Uno de esos escritores será Roberto Bolaño, especie de rapsoda contemporáneo que decidió cantar la historia de una generación condenada a la errancia infinita, haciendo que el Ulises dantesco retornara una vez más, pero bajo una arquitectura que recuerda la del viejo aedo» (Rodríguez Freire, 2015: 141). A estas, ya analizadas, añadiría una tercera tradición, también de base homérica y complementaria de las dos anteriores, que arrojará una visión de conjunto más completa en lo que respecta al análisis del motivo del retorno al hogar. Me refiero a la *Eneida* en cuanto perspectiva del troyano, del conquistado y derrotado, para el cual el regreso a Ítaca no es ya solo simbólicamente imposible, sino también físicamente, dado que su hogar ha quedado completamente devastado. La única opción disponible para el viajero-exiliado de estirpe troyana es la construcción de un nuevo hogar en su nuevo destino. En este caso, Bolaño trata este motivo ya no tanto desde la perspectiva individual como desde la colectiva, como hispanoamericano nacido en una época de gran inestabilidad política en su continente. Desde esta perspectiva, el matiz político se ve más acentuado, pero sin renunciar a la expresión personal e individual que encontramos, de forma diáfana, en su poesía. En este caso, ante la destrucción del hogar y la imposibilidad de un retorno como tal, se genera «una ética del no-retorno, que implica un desplazamiento en ocasiones incómodo, al límite de lo político y lo social, que oscila entre la imaginación de un lugar y un tiempo al que se regresa y la dura realidad en que este retorno no puede producirse» (Figueroa, 2013: 190).

En la poesía de Bolaño encontramos de manera recurrente los temas tratados en este apartado con una frecuencia quizá más habitual que la de los temas de los epígrafes anteriores, tal vez por la mayor carga sentimental inherente al tema. En lo que respecta a la perspectiva troyana en particular, su *Universidad desconocida* contiene un brevísimo ciclo titulado «San Roberto

de Troya» donde se expresan los temas de la destrucción del hogar, la derrota, el exilio colectivo e individual y la paradójica libertad que este conlleva, la errancia y la soledad, y establece un paralelismo entre la destrucción y el éxodo de los supervivientes de Troya con los de la Hispanoamérica de su generación. Así reza el poema «Entre las moscas»: «Poetas troyanos / Ya nada de lo que podía ser vuestro / Existe // Ni templos ni jardines / Ni poesía // Sois libres / Admirables poetas troyanos» (Bolaño, 2007: 112). También significativo es el poema que da nombre al ciclo, «San Roberto de Troya», en cuyo título destacan ya el carácter martirológico, el carácter personal y el carácter troyano con los que se identifica el poeta, mientras que el cuerpo del texto es un canto a aquellos que identifica en su misma situación:

Admirables troyanos En la veteranía de la peste / y de la lepra Sin duda vivos En el grado cero / de la fidelidad Admirables troyanos / que lucharon por Belleza / Recorriendo los caminos sembrados de máquinas / inservibles Mi métrica mis intuiciones / mi soledad al cabo de la jornada / (¿Qué rimas son éstas? dije sosteniendo la espada) / Regalos que avanzan por el desierto: / ustedes mismos Admirables ciudadanos de Troya (2007: 113).

La consecuencia de la aniquilación total de Troya es el viaje infinito, el nomadismo, que con el tiempo provoca el agotamiento conforme se desarrolla paralelamente al envejecimiento y a la madurez, que paradójicamente se basará a su vez en la necesidad de fundar un nuevo hogar al margen de los ajetreos del camino. El motivo de la pérdida o la inexistencia del hogar al estilo troyano aparece en obras como *2666*. En esta novela, una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, Archimboldi nunca vuelve al pueblo natal, donde su hermana aguarda oír «los pasos del gigante» que regresa (2020, 1176). Esto quizá se deba a que su hogar ya no es el mismo que dejó, sujeto a una realidad totalmente distinta: «Para entonces la tuerta ya no quería volver a la aldea, que había quedado en la zona soviética» (1180). En consecuencia, Archimboldi adopta de manera natural una vida nómada y pasa el resto de su vida viviendo en distintos países del Mediterráneo hasta su definitivo viaje a México.

En el caso de Bolaño, podemos ver reflejado este intento de madurez de refundación del hogar perdido en las diversas patrias que cité en el capítulo referente al exilio: la familia, los libros, el idioma, pero especialmente la escritura. Y es precisamente la escritura la que constituye el principal de ese «otro tipo de viajes, más bien sentado» que caracteriza al Bolaño de la madurez y que curiosamente más lo aproxima a su Ítaca mediante la combinación del ejercicio de su literatura con la fuente de la memoria en el ámbito de su realidad ficcionada. Remito aquí nuevamente a la oposición que establecí en el primer

epígrafe de este bloque entre el viaje de Rimbaud como viaje de juventud, proyectado hacia el futuro, cuya Ítaca sería la prolongación del propio viaje, y el viaje de Sterne como viaje de madurez, ejercitado desde la memoria y proyectado hacia el pasado.

La madurez conlleva compromisos que incitan al sedentarismo e impiden el viaje como desplazamiento físico y nómada: compromisos con la familia, con el entorno social y laboral o con la emergente carrera literaria, sin olvidar el doloroso compromiso no deseado con la enfermedad y la postración. La combinación de sedentarismo, exilio y memoria del bagaje viajero y literario da como resultado un terreno fértil para la escritura, y resulta evidente entonces cómo se puede entender esta como la mejor herramienta para llevar a cabo el retorno definitivo del periplo y la reconquista de la Ítaca casi edénica experimentada en la adolescencia. Experimentada no como espacio físico, sino precisamente como la suma de experiencias de esa adolescencia concretada y estilizada en el hecho literario sustentado por la combinación equilibrada del artificio y la memoria. Como comentaba al analizar el fracaso final en la búsqueda de Ítaca de los dos protagonistas de *Los detectives salvajes*, el regreso físico a Ítaca es imposible, pues, más allá del espacio geográfico, esta consta de una combinación de nostalgias, vínculos, sensaciones y experiencias ligadas al pasado, a un estado de plenitud corporal y creativa y de apertura poética, intelectual y sentimental aún relativamente inocentes. Los exiliados de Bolaño no son fieles «al recuerdo de una nación en particular, ni a los hábitos más o menos folclóricos de un pueblo, sino a una disposición juvenil que la derrota parece haber hecho imposible» (Inzaurrealde, 2016: 94). Precisamente la disgregación de estos elementos «que un día milagroso y mítico se habrían mancomunado para cambiar el mundo» y que constituyen la disposición juvenil perdida es la que «auspicia el discurso melancólico de Bolaño» (2016:103). Su Ítaca es entonces un anhelo de «aquello que en definitiva es de suma y vital importancia para cada persona, y para ellos lo era la poesía» (González Vázquez, 2015: 183). La poesía es, precisamente, la cristalización de ese conjunto de realidades ligadas a la juventud que conforman la patria perdida. Y esa disposición perdida parece ya irrecuperable, algo del pasado que solo se puede contemplar con cierta resignación, tal como sentencia el personaje de Enric Rosquelles en la frase que cierra la novela *La pista de hielo*: «Lo perdido está perdido, digo yo, y hay que mirar hacia delante...» (Bolaño, 2020b 189). Se construye así una mitología en la que «la patria perdida es la poesía y sobre todo la libre vivencia de esa poesía en la juventud» (González Vázquez, 2015: 189).

En el poema número 21, sin título, de *Prosa del otoño en Gerona*, poemario escrito por un Bolaño aún joven pero ya afincado en España, se encuentra otro ejemplo claro de la conexión que el autor establece entre la pérdida de la juventud y la impotencia poética o, al menos, la pérdida de una pureza artística entendida como irrecuperable que se expone mediante el tropo del paraíso edénico perdido. Este tropo es asimilable al motivo de Troya que aquí he manejado en tanto que es un espacio original del que el sujeto se ha desgajado y al cual ya no puede regresar. Aparece aquí nuevamente el símbolo del naufragio, recurrente en su obra:

Al despertar pienso que la luminosidad del arte asumido y reconocido en plena juventud es algo que de una manera absoluta se ha alejado de mí. Cierto, estuve dentro del paraíso como observador o como náufrago, allí donde el paraíso tenía la forja del laberinto, pero jamás como ejecutante. Ahora, a los 28, el paraíso se ha alejado de mí con todos sus atributos (...) (Bolaño, 2007: 273).

Ese paraíso, la patria perdida de la juventud, es irrecuperable dado que Bolaño se adscribe fielmente a la famosa teoría del río de Heráclito y es consecuente con ella en su visión del viaje como símbolo de la vida y de la literatura. Dice en una entrevista:

El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno. Y esto es aplicable no solo al escritor, sino a cualquier lector verdadero. Además, desde Heráclito ya sabemos que ningún viaje, sea este del orden que sea, incluso los viajes inmóviles, no tienen retorno: cuando uno abre los ojos todo ha cambiado, todo sigue desplazándose (cit. en Rodríguez Freire, 2015: 153).

Esta es precisamente la conclusión de los personajes de Belano y de Lima en la segunda parte de *Los detectives salvajes* a la que me he referido antes, y la metáfora del río es pertinente si recordamos aquel paralelismo que Bolaño establecía entre esta novela y el río Mississippi de Mark Twain, del cual Bolaño sin duda también afirmaría que es imposible bañarse dos veces en él.

Uno de los cuentos que más claramente contiene esta perspectiva heracliteana es uno de sus cuentos tardíos, recogido en la colección póstuma *El secreto del mal* y titulado «Muerte de Ulises». En él, nos encontramos a un Belano que hace realidad un miedo recurrente que encontramos en muchos de sus textos: el regreso físico a México. Así, recordemos, en *La pista de hielo*, el personaje Remo Morán expresa una visión de México que apunta a esta idea del hogar perdido: «Tal vez México, pero no, en el fondo sabía que no iba a volver: tenía demasiado miedo» (2020b, 178). Su miedo no se debe tanto a un temor por la propia integridad física como al temor a ver confirmada de forma tajante y definitiva la

imposibilidad del regreso a Ítaca, que en este momento aún temprano del exilio está todavía fraguándose como simple sospecha. *La pista de hielo* abunda en la insinuación de este motivo que subyace a todo el texto cuando Remo Morán se encuentra con Gaspar Heredia en España. Gaspar es un amigo de su juventud en México que también tiene algo de Ulises Lima y algo del propio Arturo Belano. Lo llamativo de este encuentro es la feroz incomunicación que lo atraviesa, que solo logran sortear superficialmente cuando el tema de la conversación vira a la común experiencia mexicana, pero entonces emerge una nueva capa de melancolía, a caballo entre la nostalgia y el desencanto por la juventud y la poesía perdidas:

Remo vino a verme un par de veces. Intentamos, con la mejor voluntad, hablar de lo que fuera, pero nada nos salió bien. (...) Solo cuando se puso a recordar machaconamente a México (yo me limité a escuchar) la cosa fue un poco más fluida. Fluida, pero triste. Menos mal que no llegamos al extremo de leernos poemas recientes. Tal vez se debiera, por lo demás, a que no existen poemas recientes (153).

Esa pérdida de la suma de los afectos que conforman la patria perdida cristaliza nuevamente en el símbolo inequívoco de la esterilidad poética, consecuencia del desarraigo de las fuentes vitales que nutrían al poeta adolescente en su plenitud juvenil.

En el cuento «Muerte de Ulises», de composición al parecer mucho más tardía que la de *La pista de hielo*, encontramos a un Belano posterior al del final cronológico de *Los detectives salvajes*, ya escritor de un cierto prestigio (ajustándose a la biografía paralela de su creador), que regresa por primera vez al México de su adolescencia. Al parecer, en el tiempo transcurrido (suponiendo que aceptáramos la muy problemática linealidad entre las narraciones de Bolaño), Belano no ha cesado de buscar su Ítaca. El cuento empieza así: «Belano, nuestro querido Arturo Belano, vuelve a la Ciudad de México. Han pasado más de veinte años desde la última vez que estuvo allí» (2007b, 161). Vuelve invitado a la Feria del Libro de Guadalajara, y el narrador insiste repetidas veces en que, pese a haber sido invitado religiosamente al país todos los años anteriores, siempre «a última hora decidió no asistir», lo que remite a un miedo análogo al que siente Remo Morán en *La pista de hielo*. Belano sabe que su amigo Ulises Lima ya murió, y esta ausencia del doble que en la literatura de Bolaño se construye como la otra mitad de su álter ego se convierte aquí en el símbolo más inconfundible del hogar perdido: en el amigo irrecuperable se condensan la energía juvenil, los afectos, las experiencias compartidas y la poesía que componían el México sentimental de la patria del escritor. El propio Belano asume parcialmente el México perdido como patria

cuando, ante la pregunta del taxista de si es mexicano, él le responde: «más o menos». Por eso, tras darle al taxista «la última dirección conocida de Ulises Lima», Belano reflexiona: «Nada ha cambiado, piensa, aunque sabe que todo ha cambiado» (163). El cambio irremediable lo confirma la ausencia de respuesta ante la puerta del apartamento vacío de Lima, cuyo timbre hace sonar Belano con la aparente esperanza soterrada de abolir la dimensión temporal y de que el amigo le abra la puerta, vivo. Pero el hechizo se rompe y el extrañamiento reaparece con el encuentro que se produce con unos vecinos que, si bien conocían a Lima y se declaran «discípulos» suyos, son a ojos de Belano figuras totalmente ajenas. No obstante, la memoria que estos conservan del amigo de Belano y la admiración que sienten por él («el más grande poeta mexicano», dicen), aportan un leve optimismo a la conclusión del relato que, además, coincide con la conclusión del presente epígrafe: si bien la Ítaca personal es irrecuperable, al quedar fijada en la memoria se vuelve de nuevo alcanzable o, al menos, se rechaza la posibilidad de su caída en el olvido, aunque esto comporte tristeza vital y nostalgia. De ahí que la literatura de Bolaño en términos más generales esté concebida como una lucha a brazo partido contra el olvido, no solo de la patria perdida de su juventud (plasmada con especial fruición en *Los detectives salvajes*), sino también de la patria de todos los poetas desamparados y olvidados o en riesgo de caer en el olvido. En el texto «Un paseo por la literatura», Bolaño se sueña como sigue: «Soñé que era un detective viejo y enfermo y que buscaba gente perdida hace tiempo. A veces me miraba casualmente y reconocía a Roberto Bolaño» (2018b, 592). La memoria se convierte aquí en la herramienta de la búsqueda, pero se trata ya de una búsqueda introspectiva y madura. La «gente perdida hace tiempo» del fragmento remite, además de a los infrarrealistas de su juventud, a las listas de nombres de poetas presentes en sus novelas como las profecías del final de *Amuleto* o al capítulo del «Directorio de Vanguardia» de Amadeo Salvatierra de *Los detectives salvajes*. En dicho episodio, Salvatierra enumera, en una retahíla que ocupa unas tres páginas, nombres de artistas de vanguardia «conocidos o desconocidos, recordados u olvidados hasta por sus propios nietos» (2016: 266) para acabar concluyendo con un brindis por todos ellos. La memoria y la plasmación de lo recordado y de los recordados en la literatura pasan a ser, así, una herramienta o, por qué no decirlo, un arma en la lucha contra el olvido, y es esta «anulación de la amnesia con que congénitamente se constituye la comunidad política» la que permite la mirada crítica (Figueroa, 2013: 204-205). En torno a esta anulación de la amnesia se articulan también las dos novelas chilenas de Bolaño, que denuncian la dictadura pinochetista desde distintas perspectivas: *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*. En la primera, la lucha contra el olvido de las crueldades cometidas por

la figura de Carlos Wieder, amparado por el régimen, se simboliza en la búsqueda incesante de esta figura que lleva a cabo el detective Abel Romero cuando ya parecía sumida en el olvido y en el ulterior castigo, al margen de la justicia oficial, que el detective le impone. En la segunda, los represaliados y olvidados actúan como una fuerza subterránea e inconsciente, personificados en el «joven envejecido», que remuerde la conciencia del agonizante cura Ibacache, colaboracionista por inacción del entorno que los condujo a la destrucción. Esta novela es también un ejemplo del motivo aquí estudiado de la combinación de la memoria con la postración para realizar una suerte de retorno literario y sentimental al hogar, y el propio Ibacache establece ese símil entre el ejercicio de la memoria en el lecho de muerte con una angustiosa navegación fluvial a modo de alucinación febril: «entonces saco una mano de debajo de las frazadas y toco el río y cambio trabajosamente el rumbo de la cama usando de remo mi mano» (Bolaño, 2000:71). En último término, las hipocresías sobre las que se sustenta el viaje de la memoria de Ibacache se ven expuestas por la irrupción continua en su corriente de conciencia de ese joven envejecido que le impide sistemáticamente construir una justificación de su pasividad, hasta culminar en el colapso de la memoria del protagonista, de su lenguaje y de la propia novela.

El último viaje del periplo, el simulacro de retorno al hogar entendido casi como centro cortazariano, se opera en la obra de Bolaño dentro de las coordenadas de la memoria y de la literatura como su cristalización y fijación material. Bolaño, como versa su poema «Los blues taoístas del hospital Valle Hebrón», se convierte «en sabueso de su propia memoria» (2017: 389), y esta se prefigura a su vez «como garante de las Ítacas vividas, a las que tal vez no se pueda regresar, pero sí mediante el recuerdo cuando la persona tiene necesidad de ello» (González Vázquez, 2015: 182-183).

La conclusión anterior puede inclinar a pensar que el retorno a Ítaca de la literatura de Bolaño se construye como la fijación en la literatura de una nostalgia arrastrada y que, desde estos parámetros, podría hablarse de la literatura de Bolaño en términos de una literatura de la nostalgia. Pero su narrativa contradice esta idea, puesto que la nostalgia implicaría una cierta ingenuidad, un olvido de todo lo negativo contenido en esa destrucción de Troya que lo empujó a abandonar la patria sentimental (en *Los detectives salvajes*, la muerte de Cesárea) y que entraría en plena contradicción con una imagen tan recurrente en su poesía como la de «mantener los ojos abiertos» (véanse poemas como «Los detectives helados» o «Autorretrato a los veinte años»). Al mismo tiempo, Bolaño es plenamente consciente de «la relatividad de nuestra memoria, que magnifica o empequeñece a discreción, un lenguaje que creemos

conocer pero no conocemos» (Bolaño, 2016: 195). Resulta significativo que esta cita pertenezca precisamente a *Los detectives salvajes*, obra que se erige como su más extensa reflexión sobre la memoria. Y, a su vez, la visión irónica que Bolaño arroja sobre la propia juventud y que se percibe de forma especialmente clara en *Los detectives salvajes* niega aquí cualquier atisbo de nostalgia, a lo que contribuye la concepción lúdica y artificiosa de toda la estructura de la novela como artefacto literario. En palabras de Madariaga Caro, «Bolaño hace algo increíble, en vez de sentir nostalgia, siente la satisfacción de una etapa superada; no mistifica su pasado joven, sino que lo degrada, con humor, con cariño» (Madariaga Caro, 2010: 15). Lo cual no quita, no obstante, que la literatura se convierta en la mejor herramienta de reapropiación del verdadero hogar, importante fuente de consuelo en la última etapa de la vida de Bolaño, marcada por la enfermedad. Quizá todo ello se perciba más claramente en sus poemas tardíos también por la propia naturaleza de estos textos, desprovistos en buena medida del aparato más artificioso e irónico de la narrativa. Por ejemplo, la conciencia de la literatura como herramienta de reapropiación del hogar o viaje de retorno la encontramos en el poema titulado «La victoria»:

Estás en el secreto de la poesía / Y ya en ningún lugar puedes estar seguro / Ni en las palabras ni en la aventura // Detrás de tu promesa se esconde la Promesa / *Un niño volverá a recorrer las guerras* / *En el reflejo de tu frialdad imaginaria* // Bienamado hasta por el peligro, llegó / Tu instante de vacío absoluto mira allí / Entre los árboles tu sombra levanta un cadáver// (Bolaño, 2007: 249).

En los versos que marco en cursiva quiero reconocer una referencia al propio hecho de la creación literaria de *Los detectives salvajes*, donde el niño sería el personaje de García Madero y las guerras, las «guerras floridas», como llama en otras partes Bolaño (véase, por ejemplo, el prólogo a *Estrella distante*) a la conflictiva época de la Hispanoamérica de su juventud, en referencia a las guerras rituales entre aztecas. La literatura aparece concebida en este poema como reflejo de la realidad, a modo del espejo a lo largo del camino de Stendhal. Solo la literatura parece acercar el retorno al hogar perdido, en este caso al México de Bolaño como espacio mítico y sentimental que Villoro define como «un país único y espectral (...) una patria memoriosa» que Bolaño atesoró «hasta convertirla en atributo de la imaginación» (Villoro, 2002: 78-79).

Una de las bases que sustenta esta patria memoriosa es el recuerdo, inseparable del contexto mexicano, del amor y de la amistad vividos con la fuerza pasional de la adolescencia, que aparece como atributo irremplazable de estos vínculos humanos adoptando distintas formas

simbólicas. Encontramos dos grandes ejemplos de ello en dos textos. El primero, de significativo título, «Manifiesto mexicano», es un extenso relato semindependiente que forma parte de *El espíritu de la ciencia ficción* y que Bolaño incluyó también en su testamento poético *La universidad desconocida*. Se trata de una celebración del amor de juventud, tan expansivo como lúdico, del narrador, trasunto del autor, con la joven Laura (identificable en *Los detectives salvajes* con el personaje de Laura Jáuregui, exnovia de Belano) en el contexto de los baños públicos de México DF como espacio peculiar e irreplicable. El segundo es el poema «Atole», incluido también en *La universidad desconocida*, donde el recuerdo de esta bebida mexicana aparece ligado de forma inseparable al recuerdo de sus amigos Mario Santiago y Orlando Guillén:

Vi a Mario Santiago y Orlando Guillén / los poetas perdidos de México / tomando atole con el dedo. // En los murales de una nueva universidad / llamada infierno o algo que podía ser / una especie de infierno pedagógico. (...) Y Mario y Orlando reían pero como en cámara lenta / como si en el mural que vivían / no existiera la prisa o la velocidad. // No sé si me explico / como si sus risas se desplegaran minuciosamente / sobre un horizonte infinito. // Esos cielos pintados por el Dr. Atl, ¿los recuerdas? / sí, los recuerdo, y también recuerdo las risas / de mis amigos // Cuando aún no vivían dentro del mural laberíntico / apareciendo y desapareciendo como la poesía verdadera / esa que ahora visitan los turistas // Borrachos y drogados como escritos con sangre / ahora desaparecen por el esplendor geométrico / que es el México que les pertenece // El México de las soledades y los recuerdos / el del metro nocturno y los cafés chinos / el del amanecer y el del atole // (Bolaño, 2017: 364).

Para el poeta, sus amigos viven ahora «dentro del mural laberíntico», el cual puede identificarse, como sucedía en el poema «La victoria», con la propia obra de Bolaño, en cuyo interconectado universo literario han quedado fijados. En el recuerdo del poeta, estos amigos eran una encarnación de «la poesía verdadera», y los turistas que ahora, pasados los años, visitan esa poesía verdadera, podrían ser metáfora de los lectores que son testigos de una vida «petrificada» en la literatura mediante el ejercicio de la memoria, pero a cuya pureza no tienen pleno acceso dado que no la han vivido de primera mano. De este modo, Bolaño, como aedo de un pasado personal mítico e inaccesible, se lo acerca al lector mediante el ejercicio de la literatura, aunque insiste a su vez en la propia consciencia de su intransferibilidad. Esto refleja que, si bien la recuperación de la poesía perdida como patria mediante la literatura puede entenderse a nivel personal como un mero simulacro de retorno a Ítaca, este se erige al mismo tiempo como el mecanismo para decantar el recuerdo del hogar perdido y concretarlo en la forma del texto.

Al mismo tiempo y a nivel individual, para el poeta postrado por la enfermedad (en su caso, la prolongada dolencia hepática por la que moriría prematuramente, a los 50 años), el refugio en la patria recobrada por la memoria supone una forma de burlar al sufrimiento y a la muerte. Este es un motivo recurrente de los últimos poemas de *La universidad desconocida*, y está ya presente en el título de «Los blues taoístas del hospital Valle Hebrón», que sirve para presentar un contexto desde el cual el poeta-paciente da rienda suelta a esa poética de la memoria donde esta se convierte a su vez en viaje y en hogar:

Y resueltos salimos de nuestros agujeros. / De nuestros cálidos nidos. / Y habitamos el huracán.
/ Ahora todos muertos. / También los que recordaron / Un amanecer de cristal / En el territorio
de la Quimera y del Mito. (...) En los territorios de la Quimera / Volveré a encontrarte. / Y te
daré diez besos. / Y luego / Diez más (2017: 389).

O en el poema «Devoción de Roberto Bolaño», donde el recuerdo de la Ítaca perdida se convierte en una vía de escape de la penosa situación del poeta y le otorga el valor suficiente para enfrentarse al miedo que esta le causa:

A finales de 1992 él estaba muy enfermo / y se había separado de su mujer. / Ésa era la puta
verdad: / estaba solo y jodido / y solía pensar que le quedaba poco tiempo. / Pero los sueños,
ajenos a la enfermedad, / acudían cada noche / con una fidelidad que conseguía asombrarlo. / Los
sueños que lo trasladaban a ese país mágico / que él y nadie más llamaba México D.F. / y Lisa y
la voz de Mario Santiago / leyendo un poema / y tantas otras cosas buenas y dignas / de los más
encendidos elogios. / Enfermo y solo, él soñaba / y afrontaba los días que marchaban inexorables
/ hacia el fin de otro año. / Y de ello extraía un poco de fuerza y de valor. / México, los pasos
fosforescentes de la noche, / la música que sonaba en las esquinas / donde antaño se helaban las
putas / (en el corazón de hielo de la Colonia Guerrero) / le proporcionaban el alimento que
necesitaba / para apretar los dientes / y no llorar de miedo (2017: 397).

O, para concluir, el poema «Los años», casi una autobiografía poética en la que se refleja claramente el anhelo de recuperar los lejanos días de juventud, vislumbrados a lo lejos a través de «enfermedades y ausencias». En él se define como:

Un vagabundo / un pasaporte arrugado y manoseado y un sueño / que atraviesa puestos
fronterizos / hundido en el légamo de su propia pesadilla / (...) Un poeta latinoamericano cada
vez más lejos de los poetas / latinoamericanos / un tipo que folla y ama y vive aventuras
agradables / y desagradables cada vez más lejos / del punto de partida / Un cuerpo azotado por
el viento (...) Un extranjero en Europa / Un hombre que pierde el pelo y los dientes / pero no el
valor / Como si el valor valiera algo / Como si el valor fuera a devolverle / aquellos lejanos días

de México / la juventud perdida y el amor / (Bueno, dijo, pongamos que acepto perder México y la juventud / pero jamás el amor) / Un tipo con una extraña predisposición / a sobrevivir / Un poeta latinoamericano que al llegar la noche / se echa en su jergón y sueña / Un sueño maravilloso / que atraviesa países y años / Un sueño maravilloso / que atraviesa enfermedades y ausencias (2017: 401).

El sueño maravilloso de la literatura, mediado por la memoria, es el que permite al poeta anular las imposiciones del tiempo y del espacio, de «países y años», para recobrar el hogar perdido y poner fin simbólicamente al último viaje, el de retorno, del periplo de Bolaño.

2. INFLUENCIAS LITERARIAS EN EL MOTIVO DEL VIAJE DE BOLAÑO

2.1. EL VIAJE DE ROBERTO BOLAÑO COMO VIAJE ROMÁNTICO: INFLUENCIAS Y CARACTERÍSTICAS

Para establecer un punto de partida histórico de la relación entre viaje y literatura, sería necesario remontarse a los albores de esta. En efecto, como ya se apuntó al analizar el motivo del viaje en Bolaño partiendo del símbolo de Ítaca, ya en una de las obras fundacionales de la literatura occidental, la *Odisea*, el motivo del viaje constituye el tema central del poema. Es fácil adivinar cómo la fabulación de peripecias acontecidas durante un viaje, fantásticas o no, pueden suponer una de las formas más primitivas de ficción literaria. El precedente de la *Odisea* influye y determina toda la producción literaria posterior en Occidente, y el tema del viaje se carga de valor simbólico en las distintas épocas en las que se toma como objeto de la obra artística, y en particular literaria, reelaborado y adaptado según las distintas corrientes filosóficas, literarias y estéticas de cada época. Así, el tema del viaje no llega a la literatura contemporánea de forma virginal, por generación espontánea, sino que ha pasado por el tamiz de toda una tradición que carga la idea del viaje, que en su más pura y esquemática esencia podríamos definir como un desplazamiento desde un punto A hacia un punto B, de una multitud de valores simbólicos que aporta, en gran medida, la literatura. Esta influencia en lo conceptual y lo estético se deja traslucir también, en el caso que nos ocupa, en cómo concibe Bolaño el motivo del viaje, y es precisamente esta influencia de la tradición literaria anterior sobre su idea particular del viaje, reflejada constantemente en su obra, la que nos proponemos analizar en el presente apartado y en los sucesivos apartados de este bloque temático.

La tesis inicial de este bloque, como ya se ha adelantado más arriba, es que la idea del viaje de Bolaño comparte, en gran medida, aspectos comunes con la concepción romántica del viaje, tanto de los autores del Romanticismo como movimiento histórico como de otros autores que siguen su estela, como puedan ser Nietzsche o los simbolistas, y se ve influida por estos de forma o bien directa o bien indirecta.

Esto puede resultar, en principio, chocante, pues el propio Bolaño parece mantener una relación compleja y contradictoria con el Romanticismo y sus autores e ideas, tal y como se deja entrever en varios de sus ensayos y artículos, y también en su obra más puramente literaria. En ciertas ocasiones parece distanciarse de esta corriente, y en otras se acerca.

En efecto, en un discurso sobre literatura argentina titulado «Derivas de la pesada», Bolaño toma partido por lo apolíneo según la famosa dicotomía que establece Nietzsche entre lo

apolíneo y lo dionisiaco, en la que lo apolíneo se correspondería, a grandes rasgos, con los aspectos racionales tradicionalmente asociados al dios Apolo y blandidos como ideales de la Ilustración, mientras que lo dionisiaco serían aquellos aspectos propios del inconsciente, lo emocional y lo extático, atributos de Dionisos, que el Romanticismo reivindica como reacción a la Ilustración y a la Revolución francesa. Hay que aclarar que esto no conlleva un rechazo de la razón por parte del grueso de los autores románticos, que la ligan con la búsqueda personal de lo trascendente y lo religioso. Independientemente de esto, en su discurso, Bolaño relaciona a Borges con lo apolíneo, y afirma que al morir este «Se acaba de golpe todo. (...) La inteligencia apolínea deja su lugar a la desesperación dionisiaca» (Bolaño, 2004: 24). Y un poco más adelante, de forma crítica con los escritores argentinos contemporáneos a él, afirma lo siguiente: «En este sentido me puedo permitir afirmar que yo soy una rata apolínea y que ellos se asemejan más a gatos de angora o gatos siameses despulgados eficientemente por un collar marca Acme o marca Dionisos, que a esta altura de la historia viene a ser lo mismo» (2004: 25). Hay que entender este comentario en su contexto, pues Bolaño está tildando de acomodaticios a aquellos escritores que han hecho carrera mediante una literatura que supuestamente parte de aspectos dionisiacos, y no criticando a lo dionisiaco en sí. Esto no resta que él mismo se considere un apolíneo, del mismo modo que considera así a Borges, uno de sus grandes referentes literarios.

En esta misma línea, en su artículo «Lichtenberg ante la muerte», Bolaño canta las alabanzas de este filósofo alemán, Georg Christoph Lichtenberg, de tendencia más bien científicista y racionalista, autor de unos *Aforismos* en los que se muestra especialmente crítico con los jóvenes pertenecientes al movimiento *Sturm und Drang*, que precedió al Romanticismo en Alemania y que ejerció una influencia decisiva sobre él. Esta crítica se puede ver, por ejemplo, en el siguiente aforismo, en el que ataca al círculo de Fráncfort del *Sturm und Drang* que publicaba sus textos en la revista *Frankfurter gelehrten Anzeigen*: «(...) los inexpertos de Fráncfort afectan cierto fervor y se dan aires proféticos y shakespereanos, comportándose tan extrañamente que un forastero podría creer que han tomado estimulantes» (Lichtenberg, 2006: 143).

En su artículo, Bolaño afirma que, junto a Pascal y Diógenes, «Lichtenberg es nuestro filósofo» (Bolaño, 2004: 134) y que «nosotros (...) (y cuando digo “nosotros” no sé, francamente, qué estoy diciendo) encontramos el consuelo en Lichtenberg» (2004: 134).

No obstante, y pese a la rotundidad de este posicionamiento con lo apolíneo, lo racional y puede que con un cierto escepticismo también presente en Lichtenberg (y presente sin duda en Diógenes), esto no parece suponer un rechazo de plano de lo dionisíaco y lo romántico. No hay más que ver, sin ir más lejos, el título que le da a uno de sus poemarios: *Los perros románticos*. En el poema homónimo, incluido en el poemario, encontramos las claves de este título, un apelativo que parece abarcar también al propio Bolaño:

En aquel tiempo yo tenía veinte años / y estaba loco. / Había perdido un país / pero había ganado un sueño. / Y si tenía ese sueño / lo demás no importaba. / Ni trabajar ni rezar / ni estudiar en la madrugada / junto a los perros románticos. / (...) Un amor desbocado. / Un sueño dentro de otro sueño. / Y la pesadilla me decía: crecerás. / Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto / y olvidarás. / Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen. / Estoy aquí, dije, con los perros románticos / y aquí me voy a quedar (2006: 13).

En este poema, y en el poemario en general, como se adelantó en el bloque previo, está especialmente presente el tema de la memoria y de la nostalgia de la juventud («En aquel tiempo yo tenía veinte años») de Bolaño en México DF. Teniendo en cuenta que este es uno de los temas fundamentales del poemario, se alcanza fácilmente la conclusión de que el apelativo de *perros románticos* hace referencia a los jóvenes poetas y amigos de México DF que fueron decisivos para su formación sentimental, sus compañeros que enarbolaban junto a él la bandera del infrarrealismo y a los que homenajea a lo largo de toda su obra, pero especialmente en este poemario y, sobre todo, en *Los detectives salvajes*. Asimismo, al referirse a este grupo de poetas (que incluye a Bolaño) como perros, el poeta remite a ideas de marginalidad e intemperie estrechamente relacionadas, especialmente esta última, con ideas propias del Romanticismo y de los autores posteriores a los que este movimiento sirve de inspiración, como se verá más adelante. No es de extrañar entonces que Rodrigo Fresán defienda a Bolaño como escritor verdaderamente romántico en su texto titulado cabalmente «El samurái romántico», donde señala cómo esta dimensión sobrevuela la cita de Bolaño según la cual «el viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno» (Fresán, 2008: 293).

Por otra parte, no cabe duda de que muchas de las ideas románticas presentes en la literatura de Bolaño en general, y en su concepción del viaje en concreto, le llegan de manera indirecta mediante autores posteriores fuertemente influenciados por la estética romántica. Nos referimos, principalmente, a los simbolistas franceses del siglo XIX, a los que Bolaño admiraba de forma decidida, pero también a otros autores posteriores que reciben la

influencia determinante de todas estas generaciones anteriores de poetas. Estos aspectos se analizarán en mayor profundidad en los siguientes capítulos de este bloque.

Aunque Bolaño expresa su admiración por los simbolistas y los autores americanos de la generación *beat*, entre otros, de forma reiterada a lo largo de su obra, y no tanto así por los autores puramente románticos, es decir, aquellos que podemos enmarcar en el Romanticismo como período histórico y literario, también hay que destacar que Bolaño era un lector incansable y que sin duda estaba familiarizado con la obra de gran parte de dichos autores. Muestra de ello es una cita que Bolaño incorpora a «La parte de los crímenes» de su novela *2666* y que vamos a analizar en detalle, pues comparte muchos de los ingredientes de la estética de la intemperie y el viaje de Bolaño y condensa una buena parte de los temas fundamentales para este trabajo. Aunque en el texto de Bolaño no se menciona ni el título del poema ni el autor, se trata del poema de Giacomo Leopardi, poeta romántico italiano, titulado «Canto nocturno de un pastor errante de Asia» («Canto notturno di un pastore errante dell'Asia») y publicado por primera vez en los *Cantos* de 1831. Dentro de la novela, el poema se enmarca en la narración de la vidente Florita Almada, que denuncia públicamente los asesinatos de mujeres en Santa Teresa. El fragmento es largo, pero de gran interés. En él, Florita se pregunta

Si es que es posible transmitir lo que se siente cuando cae la noche y salen las estrellas y uno está solo en la inmensidad, y las verdades de la vida (de la vida nocturna) empiezan a desfilar una a una, como desvanecidas o como si el que está a la intemperie se fuera a desvanecer o como si una enfermedad desconocida circulara por la sangre y nosotros no nos diéramos cuenta. ¿Qué haces, luna, en el cielo? Se pregunta el pastorcillo del poema. ¿Qué haces, silenciosa luna? ¿Aún no estás cansada de recorrer los caminos del cielo? Se parece tu vida a la del pastor, que sale con la primera luz y conduce el rebaño por el campo. Después, cansado, reposa de noche. Otra cosa no espera. ¿De qué le sirve la vida al pastor, y a ti la tuya? Dime, se dice el pastor, decía Florita Almada con la voz transportada, ¿adónde tiende este vagar mío, tan breve, y tu curso inmortal? Al dolor nace el hombre y ya hay riesgo de muerte en el nacer, decía el poema. Y también: Pero ¿por qué alumbrar, por qué mantener vivo a quien, por nacer, es necesario consolar? Y también: Si la vida es desventura, ¿por qué continuamos soportándola? Y también: Intacta luna, tal es el estado mortal. Pero tú no eres mortal y acaso cuanto digo no comprendas. Y también, y contradictoriamente: Tú, solitaria, eterna peregrina, tan pensativa, acaso bien comprendas este vivir terreno, nuestra agonía y nuestros sufrimientos; acaso sabrás bien de este morir, de esta suprema palidez del semblante, y faltar de la tierra y alejarse de la habitual y amorosa compañía. Y también: ¿Qué hace el aire infinito y la profunda serenidad sin fin? ¿Qué significa esta inmensa

soledad? ¿Y yo qué soy? Y también: Yo sólo sé y comprendo que de los eternos giros de mi frágil ser otros hallarán bienes y provechos. Y también: *Mi vida es mal tan sólo. Y también: Viejo, canoso, enfermo, descalzo y casi sin vestido, con la pesada carga a las espaldas, por calles y montañas, por rocas y playas, por brañas, al viento, con tormenta, cuando se enciende el día y cuando hiela, corre, corre anhelante, cruza estanques, corrientes, se cae, se levanta y se apresura siempre, sin reposo ni paz, herido, ensangrentado, hasta que al fin se llega allá donde el camino y donde tanto afán al fin se acaba: horrible, inmenso abismo donde al precipitarse todo olvida. (...) Y también: Yo a la sombra me siento, sobre el césped, y de hastío se llena mi mente, como si sintiese un aguijón. Y también: Y ya nada deseo y razón de llorar nunca he tenido (...)* (2020: 584-5) [La cursiva es mía].

Como ya apuntábamos, encontramos en el fragmento, y no es casualidad, muchas coincidencias con la estética de la intemperie de Bolaño: En primer lugar, la concepción de la vida como viaje, por supuesto como un viaje accidentado («corre anhelante, cruza estanques, corrientes, se cae, se levanta y se apresura siempre, sin reposo ni paz»). En Bolaño, como en tantos autores anteriores, el viaje funciona como una metáfora de la vida, y vida y viaje son conceptos que en ocasiones se entremezclan hasta confundirse. En segundo lugar, aparece tanto en Leopardi como en Bolaño el agotamiento que provoca dicho viaje, concebido en la cita de Leopardi como un pesimismo casi preexistencialista que Bolaño alimenta con elementos propios del existencialismo («sin reposo ni paz, herido, ensangrentado, hasta que al fin llega allá donde el camino y donde tanto afán al fin se acaba: horrible, inmenso abismo donde al precipitarse todo olvida»). En tercer lugar, y muy relacionado con lo anterior, la idea del viaje está estrechamente ligada a la del hastío, algo que, en el caso de Bolaño, también bebe de Charles Baudelaire y se relaciona a su vez con la idea del mal, un tema muy presente en la obra de Bolaño y nuclear en *2666*. Al igual que Baudelaire media entre Leopardi y Bolaño en este tema del hastío, lo mismo se puede decir de Arthur Rimbaud con otras de las ideas contenidas en el fragmento al «Canto nocturno de un pastor errante de Asia» ya citado. Como veremos en posteriores apartados, Rimbaud evoca casi literalmente esta misma idea de «enfermo, descalzo y casi sin vestido» que Bolaño incorpora a su imaginario personal y que tanto resuena con su figura arquetípica del joven poeta pobre y marginal. Asimismo, la figura del poeta que dirige su canto a los astros, en este caso a la luna, también resonará en el poema «Musa» de Bolaño con la intercesión del «Mi bohemia» («Ma bohème») rimbaudiano. Además, y muy relacionada también con la idea del hastío, cabe extraerse del fragmento otra idea muy presente en la concepción del viaje de Bolaño, la de la desazón que empuja al viaje, la inquietud que genera la inactividad

y que prefigura la idea del viaje como una búsqueda («Yo a la sombra me siento, sobre el césped, y de hastío se llena mi mente, como si sintiese un aguijón»). Esta inquietud puede ser uno de esos motivos que propicie el viaje del poeta, en apariencia absurdo o injustificado, o justificado por el hecho de viajar como fin en sí mismo o realidad inescapable.

Para finalizar el análisis del fragmento, resulta interesante llamar la atención sobre el uso del verbo «alejarse», según el cual la vida sería un «alejarse de la habitual y amorosa compañía». Esto remite a la idea ya elaborada de que una de las formas del movimiento que define la obra de Bolaño, una de las formas principales del viaje, es el de retirada, huida o fuga: el viaje no visto desde el destino, sino desde lo que se deja atrás.

En el poema que cita Bolaño, como en muchos otros poemas de Leopardi, está ya presente la idea del viaje que subyace a toda la corriente literaria que se va a analizar en este bloque y que termina desembocando en Bolaño. Sirva como ejemplo otro poema breve de Leopardi, su «Imitación» de un poema de Antoine Vincent Arnault, en el cual aparece sintetizada de forma espléndida esta idea de la existencia como un viaje desamparado: «Lejos de tu rama, / Frágil y pobre hoja, / ¿Adónde vas? “Del haya / En que naciera me ha arrancado el viento. / Éste, girando, en vuelo / Del bosque a la campiña / Desde el valle me lleva a la montaña. / Con él, perpetuamente, / Voy peregrina, y lo demás ignoro. / Voy donde toda cosa, / Donde infaliblemente / Va la hoja de rosa / Y la hoja de laurel”» (Leopardi, 1998: 155). Para Eloy Sánchez Rosillo, autor de la traducción y del aparato crítico de la citada edición, este poema «vendría a ser una apretada síntesis de toda la poética leopardiana (...): el destino del hombre en el mundo, como el de la hoja arrastrada por el viento, es vagar sin ningún sentido y sin llegar a comprender nunca por qué la naturaleza nos hace nacer y morir» (Sánchez Rosillo, 1998: 195). Sirvan estas palabras a su vez como síntesis del germen de la poética del viaje de Bolaño.

Una vez establecida la relación de Bolaño con los románticos, y habiendo ya adelantado algo con el ejemplo de Leopardi, conviene ahora analizar en qué consiste la concepción romántica del viaje y qué características la definen. Para ello, nos vamos a servir principalmente de las obras de algunos autores de la época adscritos a los primeros Romanticismos, especialmente el alemán, como Novalis, poniendo especial énfasis en su novela *Enrique de Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*), Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck o Joseph von Eichendorff, y de la obra teórica de Rüdiger Safranski.

Safranski apunta que el Romanticismo propiamente dicho nace, precisamente, con un viaje, y este será un concepto inseparable de la estética romántica. Se trata de la travesía por el Mediterráneo de Johann Gottfried Herder, uno de los padres del movimiento conocido como *Sturm und Drang*. Su viaje no tiene más fin que el viaje en sí, y en esto es una vez más relacionable con Bolaño, para quien viajar es algo intrínseco al oficio o simplemente al ser del poeta. Safranski cita en este sentido a Herder: «“Mi única intención es conocer desde más perspectivas el mundo de mi Dios” (...) “Igual que los apóstoles y los filósofos, voy al mundo para verlo sin preocupación”» (Safranski, 2018: 19). En este sentido, la motivación del viaje es más pasional que racional, y parece buscar que la experiencia del propio viaje le aporte nuevas sensibilidades poéticas e intelectuales: «Hacerse a la mar significaba para Herder cambiar el elemento de la vida, trocar lo firme por lo fluido, lo cierto por lo incierto, conquistar distancia y extensión. También se agitaba la pasión de un nuevo comienzo. Estaba en juego la vivencia de una conversión, un viraje interior» (2018: 19). La idea de «trocar lo firme por lo fluido» nos remite a toda una trayectoria posterior, desde el poema «El viaje» («Le voyage») de Baudelaire hasta la fluidez característica de la posmodernidad en cuya realidad se ha de enmarcar el viaje de Bolaño.

Asimismo, el viaje de Herder prefigura ideas de individualidad y subjetividad que recogerán los autores posteriores del Romanticismo alemán y una concepción cuasi panteísta en la que los límites entre sujeto y realidad se difuminan en un todo absoluto: «El encuentro con un mundo extraño se convierte en un encuentro consigo mismo» (2018: 20). Los románticos posteriores desarrollaron esta concepción subjetivista y buscaron eliminar las barreras entre arte y realidad, entre la poesía y la vida. La poesía era inseparable de la espiritualidad para los primeros románticos. Ellos consideraban que «los conceptos teóricos de altos vuelos (...) sólo pueden desarrollarse en ese mundo obsesionado por la literatura, (...) donde ésta y la vida se compenetran en un juego recíproco» (2018: 55). Es este un esfuerzo consciente al que llegan a bautizar e intentan poner en práctica, pues la misión del poeta consistiría, para ellos, en abolir las fronteras entre la realidad inmediata y la poética: «los prohombres de Jena llevan las cosas lejos en sus esfuerzos por ablandar las fronteras; quieren derribar por completo los muros de separación entre literatura y vida. Friedrich Schlegel y Novalis acuñan para esta empresa el concepto de *romantizar*» (2018: 56). Esta idea de los románticos alemanes de fusionar la literatura y la vida, que ellos denominan romantizar, la recogerán los simbolistas y posteriormente las vanguardias, y por medio de estos grupos llegará hasta el ideario estético de Bolaño, presente en este desde el principio, en el mismo primer

manifiesto infrarrealista (Candía Cáceres, 2013: 21-22). Ya en este manifiesto temprano, Bolaño, en el texto titulado «Déjenlo todo, nuevamente» —clara referencia al «Abandonadlo todo» de André Breton (Bolognese, 2009: 227)— recupera, aunque sin emplear exactamente los mismos términos, la idea romántica de romantizar, cuando afirma que «nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa» (Bolaño, 1976). La comprensión de la vida como estética y la estética como vida supone, además del ya mencionado romantizar, una comprensión de la estética (lo poético) como algo más que la poesía. En este sentido opina Octavio Paz que el Romanticismo, más que un movimiento literario, era «una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética: una manera de vivir y una manera de morir» (Paz, 1987: 91). De este modo, por ejemplo, Novalis entendía la poesía como una forma de interpretar la realidad o de transitar por ella más allá del mero hecho de escribir poemas: «La poesía no es nada especial. Es el modo de actuar propio del espíritu humano» (Novalis, 2020: 205), dice en su *Enrique de Ofterdingen*. Estas ideas románticas tempranas, fundacionales del infrarrealismo, se conservarán en la literatura de madurez de Bolaño una vez escindida, al menos en la práctica, del movimiento infrarrealista.

Finalmente, volviendo a los ecos de este viaje de Herder que podrían haber alcanzado a resonar en la obra de Bolaño, hay que mencionar la importancia que la imagen de la travesía marítima tiene en la poética de Bolaño (recuérdese el poema «Sión» de *Los detectives salvajes*, que aparece también en su novela poética *Amberes*), una imagen en la que una vez más media la figura de Rimbaud. Esta travesía no está exenta de valor, el valor de atravesar de forma consciente un mar tormentoso, otra idea muy cara a Bolaño y presente en la gran mayoría de sus elogios a otros escritores. Tal y como le indica Goethe a Herder en una carta del 10 de julio de 1772: «Todavía en la ola con mi pequeño bote, y cuando las estrellas se esconden floto en las manos del destino, y en mi pecho alternan el valor y la esperanza, el miedo y el sosiego» (Safranski, 2018: 21). La imagen de la travesía por un mar tormentoso tiene una potente carga simbólica relacionable con la idea de la trascendencia espiritual romántica mediante el movimiento. «El trascender romántico, desde Schlegel hasta Nietzsche, no va en la dirección de la gran quietud, sino que se dirige a la aventura; lo típico a este respecto es la imagen a través de un mar tormentoso, de la irrupción en él» (2018: 264). El fragmento, que nos remite inevitablemente al famoso cuadro de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, anticipa además «El barco ebrio» («Le bateau

ivre») rimbaudiano, entre muchas otras obras literarias y artísticas en las que la travesía marítima se carga de contenido metafísico, como el *Moby Dick* de Melville.

Con esta travesía, Herder pone en práctica «un siglo antes el lema de Nietzsche — “¡Filósofos, a la mar!”—» (2018: 19), un lema que podríamos aplicar, ligeramente modificado, a los poetas románticos y al propio Bolaño, exclamando algo así como «¡poetas, a la mar!», aunque el Romanticismo, en su tendencia a hibridar y abarcarlo todo, desdibuja también los límites entre lo filosófico y lo poético. En cualquier caso, en el viaje de Herder ya se prefiguran algunos de los principales motivos del viaje romántico que desarrollarían poco después estos autores en su literatura. Así, por ejemplo, retomando aquella idea de Safranski que mencionábamos sobre el viaje como una forma de mudar lo cierto por lo incierto, o dicho de otra forma, el viaje entendido como una forma de adentrarse en el misterio y lo prodigioso, podemos citar unos versos de Joseph von Eichendorff que se encuentran en plena sintonía con esta idea: «A quien desea premiar con sus dones / envía Dios a recorrer mundo; / le mostrará los prodigios que obra, / en monte y bosque, campo y río» (Eichendorff, 2008: 68). La idea de los prodigios nos remite a aquel trocar lo firme por lo fluido del que hablábamos y, además, en estos versos se percibe una cierta inevitabilidad del viaje que también está presente en Bolaño. No obstante, mientras que en Eichendorff el viaje parece inevitable porque está motivado por la voluntad divina (es Dios quien decide enviar al viajero al mundo ancho para premiarlo con sus dones), en Bolaño, que no comparte el fervor religioso de los primeros románticos alemanes, el viaje es inevitable porque es algo intrínseco a la condición del poeta. En este sentido, Bolaño también es heredero de la tradición posterior que responde a este primer Romanticismo, con la mediación del rechazo a la transcendencia religiosa cristiano-platónica que elabora Nietzsche y que servirá como uno de los puentes entre el Romanticismo con el Simbolismo y las posteriores vanguardias.

Esta diferencia de índole religiosa es, en última instancia, cuestión de matices, pues en ambos casos el viaje parte de una «aspiración romántica de ponerse en marcha» (Safranski, 2018: 190). Al viajero hacia lo imprevisible lo empuja una fuerza imparable, una fuerza de orden poético. En Novalis (seudónimo por el que se conoce al poeta Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) encontramos un fiel exponente de esta fusión y confusión de viaje y poesía. En sus *Fragmentos*, una serie de observaciones personales sobre distintos temas que supondrían el proyecto de una respuesta romántica a la Enciclopedia de los ilustrados que nunca llegó a concretarse, escribe Novalis que «en la lejanía todo se convierte en poesía — *poema. Actio in distans*. Montes lejanos, hombres lejanos, circunstancias lejanas, etc., todo se hace

romántico, *quod idem est*» (Novalis, 2001: 173). En este sentido, si el poeta tiende a buscar inevitablemente lo poético, resultará algo natural e intrínseco a él que busque alcanzar esa lejanía romántica mediante la única forma posible de alcanzar aquello que está distante: el viaje. La aplicación de esta idea en lo novelesco la encontramos, entre otras, en el *Enrique de Ofterdingen*, la gran novela inacabada de Novalis, truncada por su temprano fallecimiento. El propio Novalis comprendía esta novela como una novela total, pues esta idea, tan del gusto de Bolaño y que intentó poner en práctica de manera ostensible tanto con *Los detectives salvajes* como, sobre todo, con *2666*, también remonta sus orígenes a este primer Romanticismo. Para los románticos, inspirados por el ejemplo del *Wilhelm Meister* de Goethe, «la novela era considerada como un género universal de creación poética en el que todo podía tener lugar: descripción de la naturaleza, diversos escenarios y conflictos, teoría del arte, ofrecido todo eso en diálogos y reflexiones. Con la novela querían abordarlo todo» (Safranski, 2018: 96). Siguiendo esta tendencia de la novela total encontramos otras novelas románticas como el *Franz Sternbald* de Ludwig Tieck, que además de narrar una peregrinación motivada artística o poéticamente (un tema recurrente en las novelas de Bolaño, como demuestran los viajes de Belano y Lima en *Los detectives salvajes* o la peregrinación a Santa Teresa de los críticos literarios en busca de Archimboldi en *2666*), aspira a «“producir una obra que sea en cierto modo una imagen de la infinitud”. De ahí que le atraiga la lejanía, pues también su voluntad de arte amenaza con perderse en lo lejano y lo incomprensible» (2018: 98). En cierto modo, el viaje y la literatura son dos formas distintas, pero entrelazadas, de buscar asir lo inasible, una idea romántica que se repite tanto en la obra de Bolaño como en muchas obras que ejercieron su influencia sobre su literatura, como *Rayuela* de Cortázar.

La idea de la puesta en marcha se encuentra en el epicentro temático de muchas de estas novelas de los románticos alemanes. Así, encontramos también el caso de *El poeta y sus compañeros* de Eichendorff, una novela que Safranski describe como «un único compendio de marchas e interrupciones alegres, resignadas, desesperadas y violentas. Victor, el secreto y también terrible protagonista de la obra, representa el máximo exponente de la tendencia al viaje. No hay en absoluto manera de detenerlo, es un virtuoso de la despedida» (2018: 190). Esto es fácilmente relacionable con la idea del viaje visto desde el punto de partida del cual uno se aleja, es decir, de la fuga; también los realistas viscerales mexicanos de *Los detectives salvajes* podrían afirmar que Belano y Lima son «virtuosos de la despedida» durante sus múltiples desapariciones y, en última instancia, cuando los dejan atrás para viajar

a Europa. La descripción que Safranski hace de la novela deja además entrever algo que también estará presente en el viaje de Bolaño: no todo en el viaje es dulce, edificante e ideal. El viaje, que siempre es una metáfora de la vida, trae consigo dolor, sufrimiento, desconcierto, y da lugar a violentas pasiones. No en vano el viaje romántico surge de una visión actualizada, en su momento, de una conciencia de desamparo, el del yo arrojado al infinito. Al enardecer la subjetividad, los románticos establecen una nueva forma de relación clara entre el yo y el no yo, que resulta fuente de angustia y extrañamiento. En relación a esto, apunta Safranski que

«también en el joven Friedrich Schlegel el nuevo sentimiento de ser un yo inicialmente está unido todavía con el sufrimiento del mundo. Escribe a su amigo Novalis: “Yo, fugitivo, no tengo casa, yo (el Caín del universo) fui arrojado al infinito, y ahora tengo que construirme una con mi corazón y mi cabeza”» (2018: 77).

En esta carta, Schlegel prefigura una idea de la intemperie que es central en la poética de Bolaño. El poeta arrojado al mundo se ve sobrepasado por ese mismo mundo, y ello lo conduce a experimentar momentos tanto de sufrimiento intenso como de gran belleza. Eso lo enlaza, en cierto modo, con una concepción mística de la vida y de la poesía. Por otra parte, la idea de que el hombre tenga que «construirse una casa con el corazón y la cabeza» prefigura también al existencialismo y su necesidad de crear significados propios frente al absurdo, en este caso mediante la conjunción de poesía y razón.

Otro ejemplo de novela total romántica es la ya mencionada *Enrique de Ofterdingen* de Novalis. Hardenberg compartía con Tieck y el resto de sus compañeros románticos la idea de las posibilidades panabarcantes de la novela. En un ejercicio autorreferencial y un tanto irónico, Novalis relaciona la juventud con la fantasía desbordada, y esta con el deseo romántico de abarcarlo todo en una sola obra, y lanza una advertencia al respecto dentro de su propia novela que surge precisamente de ese deseo romántico de abarcarlo todo:

Asimismo, el conjunto de las fuerzas humanas tiene un límite de representabilidad más allá del cual la representación no puede seguir teniendo la coherencia y el perfil que le son necesarios y se disuelve en un caos vacío y engañoso. (...) A los jóvenes, debido a la especial vivacidad de su fantasía, les gusta demasiado acercarse a aquellas fronteras, y muchas veces tienen la presunción de querer aprehender y expresar con palabras lo suprasensible y desmesurado (Novalis, 2020: 202-203).

A modo de digresión anecdótica, resulta llamativo que tanto Novalis como Bolaño reflexionen sobre la idea de la novela total (u obra panabarcante) dentro de sus dos novelas

que consideraban como tales, *Enrique de Ofterdingen* y 2666 respectivamente. Recordemos el capítulo de esta última en la que el personaje de Amalfitano recuerda a un farmacéutico que sentía predilección por las obras menores de los grandes autores. En él se encuentran ideas afines a las de la anterior cita de Novalis, aunque expresadas de modo muy diferente:

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez (Bolaño, 2020: 311).

En cuanto a la trama del *Enrique de Ofterdingen*, se trata de una novela poética de argumento simple. Narra el viaje terrenal y poético del joven Enrique (o Heinrich), que despierta a la concepción romántica y poética del mundo al soñar con una flor azul. Poco después de despertar del sueño, Enrique decide viajar junto a su madre desde su ciudad natal de Eisenach a Augsburgo, donde vive su abuelo materno. La novela, al modo de los *Bildungsromane* o novelas de formación, cuenta el paso a la madurez de Enrique, en este caso la madurez poética y espiritual, que se alcanza mediante las lecciones e impresiones adquiridas a lo largo del viaje y especialmente mediante la experiencia del amor por Matilde, la hija de Klingsohr, un poeta amigo del abuelo de Enrique que ejerce una función tutelar sobre el joven a guisa de un Goethe ficticio. Esta trama sirve como armazón estructural para que Novalis construya su novela total, que incluye numerosas digresiones en forma de pasajes poéticos y alegóricos que Enrique asimila como parte de su educación sentimental. La novela quedó inconclusa y los lectores no asistimos finalmente a la culminación de este proceso de maduración, pero los pasos que Novalis pretendía seguir resultan bastante claros, y es de suponer que, para el final de la obra, Enrique alcanzaría un estatus de poeta romántico ideal. Así, el viaje de Enrique es un viaje de madurez en gran medida espiritual, puesto que el trayecto geográfico que recorre es bastante reducido, y además es un viaje que resulta inevitable desde el momento en el que Enrique despierta a la poesía al soñar con la flor azul. Tal y como sucederá en la poética de Bolaño, en esta novela las ideas de poesía, viaje y vida son inseparables entre sí. Además, según apunta Eustaquio Barjau en el prólogo a su edición en español de la novela, en este viaje espiritual romántico lo que permite la evolución de Enrique no son las vivencias, sino los relatos, es decir, lo poético y lo literario. Así, señala

que «el término [*Bildungsroman*] sólo es aplicable al *Enrique de Ofterdingen* con ciertas cautelas. (...) Enrique aprende —madura, habría que decir más bien— (...) de lo que oye contar durante su viaje a Augsburgo y en casa de su abuelo, al término de ese viaje» (Barjau, 2020: 37). Para los románticos, la experiencia poética cumple una función educativa de formación del carácter que habitualmente se atribuye a la experiencia cotidiana. Bolaño recogerá esta obsesión por lo literario (ya anticipada por la fusión de vida y literatura expuesta previamente), que también le debe mucho a Borges, según la cual la literatura ocupa un papel central en su vida y en su obra. No hay más que recordar aquella cita en la que decía que «para el escritor de verdad, su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria» (Bolaño, 2004: 43).

Este comentario no debería sorprendernos si tenemos en cuenta las figuras de los juglares y trovadores medievales que, como los aedos griegos, no eran otra cosa que poetas errantes que se ganaban el sustento ejerciendo el oficio de la literatura partiendo desde la memoria. Los románticos reivindican, precisamente, la figura del juglar, tanto en sus vertientes más populares como en las más cortesananas, dentro de su reivindicación general de la Edad Media. En Alemania los poetas errantes medievales se conocían como *Minnesänger*, y el propio nombre de Enrique de Ofterdingen está extraído de la tradición lírica juglaresca alemana. Cuenta Barjau que

Leyendo la crónica de Federico II, Novalis encontró un pasaje en el que se describe un debate poético entre Heinrich von Aftedingen y Walter von der Vogelweide, y en el que, a pesar de la ayuda prestada al primero por el mago húngaro Klingsohr [el nombre del suegro de Enrique en la novela], sale vencedor von der Vogelweide. La Biblia poética que Hardenberg [Novalis] pensaba escribir (...) tendría como protagonista al Minnesinger vencido en el debate de la Wartburg (Barjau, 2020: 27).

Novalis consideraba, entonces, que la figura del trovador era lo suficientemente significativa como para asignarle este papel al personaje central de su *Enrique de Ofterdingen*, su obra literaria más ambiciosa. Bolaño, por su parte, también siente un especial interés por la literatura y la vida de los trovadores, a los que dedicó uno de los artículos que publicó en el *Diari de Girona* y posteriormente en el diario chileno *Las Últimas Noticias*. Bolaño explica en el propio artículo el origen de su interés por la literatura trovadoresca: «Recuerdo que empecé a leerlos influido por Pound y, sobre todo, tras los estudios deslumbrantes de Martín de Riquer» (Bolaño, 2004: 188). Con esta mención a Ezra Pound, nos encontramos una vez más ante el caso, ya mencionado, de la influencia indirecta de los románticos sobre Bolaño,

que recupera la idea de autores posteriores a los primeros románticos y la inserta en su propio imaginario poético. En el caso de Pound, aunque se mostraba abiertamente contrario al Romanticismo, bien es cierto que «he loved the romantic notion of the robust Middle Ages and posited them against decadent (or effete) modernity» [«Le atraía la noción romántica de una Edad Media vigorosa que contraponía a una modernidad decadente o lánguida» (La traducción es mía)] (Bacigalupo, 2013: 175).

En cualquier caso, Bolaño llega a los trovadores en parte a través de Pound, y se interesa por las figuras de estos trovadores quizás por esa cercanía a su propia sensibilidad poética nómada, pues de ellos destaca que «La mayoría fueron, por gajes del oficio, viajeros y trotamundos» (Bolaño, 2004: 187). Por gajes del oficio literario, claro, inseparable del viaje desde tiempos inmemoriales. Además, le atrae el hecho de que «Los hubo que sólo recorrieron una o dos provincias, pero también hubo algunos que cruzaron Europa, que ejercieron el oficio de soldados, que naufragaron en el Mediterráneo, que visitaron tierras islámicas» (2004: 188). De entrada, la vida nómada y aventurera de estos literatos parece ejercer una mayor fascinación para Bolaño, como resulta habitual en él, que su producción literaria en sí. Igual que le sucediera con otros autores como Rimbaud, Rubén Darío o Alonso de Ercilla, y en plena coherencia con el sistema estético propugnado por los infrarrealistas (después de todo, no olvidemos que para estos poetas la vida y la literatura se entremezclaban y se confundían, por lo que la vida del poeta bien podía formar tanta parte de su literatura como sus poemas), admira «la vida descarriada de algunos trovadores», que adopta como referente y en última instancia como influencia estético-vital. En su artículo, Bolaño da el ejemplo de «Jaufre Rudel, que se enamoró literalmente de oídas de una condesa que vivía en Trípoli, que viajó por el Mediterráneo como cruzado, en busca de ella, que enfermó y que finalmente acabó sus días en una pensión de Trípoli (...)» (Bolaño, 2004: 189). Se trata de aventuras de corte medievalizante que también reivindicaron los autores románticos por su carácter extraordinario y pasional. De esta suerte, la obra de Bolaño cuenta con varios ejemplos de menciones a estos trovadores. En uno de sus poemas de *Tu lejano corazón*, en *La universidad desconocida*, Bolaño se sitúa, humorísticamente, «Entre Friedrich von Hausen / el minnesinger / y don Juanito el supermacho / de Nazario» (Bolaño, 2007: 163). Con don Juanito el supermacho hace referencia a un personaje del cómic *underground* barcelonés.

Sin embargo, de entre estos trovadores, Bolaño parece sentir especial predilección por la figura de Guiraut de Bornelh, trovador que vivó entre los siglos XII y XIII en la actual

Francia y que compuso su obra en lengua occitana. En un artículo posterior para el ya mencionado periódico chileno *Las Últimas Noticias* en el que habla sobre los recuerdos de su infancia en la ciudad de Los Ángeles, en la región de Bío-Bío (Chile), Bolaño incluye la figura de este trovador entre las evocaciones de sus recuerdos infantiles, evocación que se nos antoja más simbólica que real: «En Los Ángeles comprendí (...) que entre O'Higgins y Guiraut de Bornelh yo me quedaba con Guiraut, que sin salir del umbral de mi casa podía conocer el mundo entero» (Bolaño, 2004: 205). Con esta elección entre O'Higgins, uno de los padres de la patria chilenos, y Guiraut de Bornelh, Bolaño parece estar hablándonos del despertar de su propio amor por la literatura, al enfrentar al trovador como representante de lo literario universal y lo nómada con O'Higgins como figura política de corte nacionalista y más prosaica, tal vez relacionado también con el posicionamiento que lo caracteriza a favor de una literatura universal y contrario a la idea de literaturas nacionales. La preferencia por lo puramente literario se ve ratificada por la frase inmediatamente posterior de la cita, clara referencia a una recién descubierta fascinación por la literatura entendida ya, desde una perspectiva en gran medida borgiana, pero también de raíces profundamente románticas, como una forma de viajar en el sentido de abarcar la totalidad de la realidad.

De hecho, Bolaño se identifica con la figura de Guiraut de Bornelh hasta tal punto que el nombre de este trovador da título a uno de los primeros poemarios que aquel incluyó en *La universidad desconocida*. En él, el yo poético de Bolaño se confunde con el propio Guiraut, protagonista del poemario, en el cual se yuxtaponen dos épocas. Así, aparecen imágenes medievales correspondientes a Guiraut e imágenes contemporáneas correspondientes a la realidad de Bolaño, con lo que ambas figuras se fusionan en un yo unitario, pero a la vez difuso. Esto se ve, por ejemplo, en los últimos versos del segundo poema del poemario: «(...) Diciéndole al oído a cualquier desconocido / que esta noche el viento sopla del Este / Un fulgor de cabalgaduras y trovadores a orillas / de la autopista Que retienen y bordan / las otras palabras del viento» (Bolaño, 2007: 50). En el fragmento citado, destacan la combinación y el contraste de imágenes medievales propias del mundo de Guiraut, como las cabalgaduras o los trovadores, con una imagen innegablemente moderna propia del mundo de Bolaño, la autopista, símbolo además de velocidad, desplazamiento y tránsito; en definitiva, de viaje. Pero un viaje inserto en unas coordenadas posmodernas que actúan como contrapunto de la poética que rodea al trovador idealizado mediante un filtro romántico.

Novalis asigna una gran importancia a la condición viajera de los trovadores, y por ello elige a uno para protagonizar la gran novela donde despliega su ideario romántico, el «idealismo

mágico». El poeta tiene una tendencia natural a vagar tanto como a poetizar, y de esa combinación surge naturalmente la figura del trovador o *Minnesänger*. Así, en el capítulo de la conversación con el eremita, Novalis pone lo siguiente en boca de uno de sus personajes: «sí, de vez en cuando nos ha llegado [algún poeta]; sin embargo, todos han mostrado un gusto especial por la vida viajera, así que no se han quedado mucho tiempo entre nosotros» (Novalis, 2020: 169). El poeta ideal de Novalis es antagónico con la idea de la permanencia en un lugar fijo. Se trata este de un concepto clave del sistema idealista mágico novalisiano, el *schweben*, palabra que significa literalmente flotar o levitar y que propugna el avance continuo e indefinido que se proyectaría al infinito de no ser por las limitaciones de la vida humana. Barjau define esta idea como «el “andar flotante” del “egregio Extranjero” del primero de los *Himnos a la noche*, la continua superación de los contrastes, la imposibilidad de detenerse en ningún estado de la vida y de darlo por definitivo, el continuo caminar hacia lo lejano— “a casa, siempre a casa”» (Barjau, 2020: 30). Siempre a casa, porque esta concepción casi mística del viaje (y de la vida) como una ruptura continuada con lo inmediato y con lo aparente lo convierte en un viaje de regreso, y de ese modo el viaje se vuelve a investir de características odiseicas. El joven Enrique, al captar esta intuición al inicio de su viaje, ya demuestra su potencial como el poeta ideal de Novalis y su apertura ante el *schweben*: «[Al partir] le parecía como si, después de largos viajes, desde los países a los que ahora se dirigía volviera a su patria; como si su viaje fuera un viaje de regreso» (Novalis, 2020: 100). Paradójicamente, la quietud no es una fuente de reposo para el poeta, y por ello la compara con largos viajes: para regresar a la patria del poeta, este no tiene más remedio que partir. De este modo, el viaje de ida se convierte en *nóstos*, en viaje de regreso, pero la patria a la que se dirige el poeta es precisamente ese avance continuado que le impedirá «detenerse en ningún estado de la vida y de darlo por definitivo», según veíamos. Precisamente por esto, la perspectiva del viaje indefinido, aunque intrínseca al poeta, es fuente de angustia y melancolía, pues éste toma conciencia de la transitoriedad que a partir de ese momento adoptará todo aquello que le rodea:

Antes, cuando pensaba en el viaje, no había imaginado lo que iba a ser ese sentimiento de ser arrancado por primera vez del mundo que hasta entonces había sido suyo y de sentirse como lanzado hacia una orilla desconocida. Es inmensa la tristeza que se apodera de un joven en esta primera experiencia de lo pasajero de las cosas de este mundo. (...) La primera separación es el primer anuncio de la muerte (Novalis, 2020: 99).

La melancolía y el agotamiento conducen al poeta al deseo de alcanzar un «hogar» inalcanzable por lo impreciso, pues apenas es un vislumbre poético-místico. En el sexto de sus *Himnos a la noche*, titulado «Anhelo de la muerte», Novalis ya había tratado poéticamente el tema en los versos siguientes: «Nos abrasó el calor del día / Nos marchitó la larga cuita / ya el deseo de extrañas tierras / se ha desprendido de nosotros: / Volvamos al padre, al hogar» (Novalis, 2001: 53).

Viaje eterno y por ello melancólico, la influencia del *schweben* romántico resulta evidente, tras este análisis, en figuras como los protagonistas de *Los detectives salvajes*. Se trata de figuras en permanente tránsito, angustiadas, como ya se analizó previamente, por la imposibilidad de un retorno al hogar, a la proverbial Ítaca, donde hallar la paz. El tema del viaje siempre acaba remitiendo, inevitablemente, a la figura de Odiseo. Barjau aporta un curioso ejemplo sobre cómo el poeta catalán Joan Maragall, ya a las puertas del siglo XX, combina la idea de «el *schweben* novalisiano (...), el progreso indefinido propugnado por el Romanticismo» (Barjau, 2020: 52), con el mito de Odiseo en el poema «Nausica», en el cual el amor que surge entre Nausica y Odiseo «no puede llevarse a término porque esto detendría el camino del héroe» (2020: 52). El propio Maragall resume la idea en unos versos de su poema «Excelsior» que podrían declamar perfectamente tanto el Enrique de Novalis como los Belano y Lima de Bolaño, entre muchas otras figuras de la literatura intermedia: «Fuera tierras, fuera playas, / el regreso has de olvidar: / no se acaba tu viaje, / no se acabará jamás...» (Maragall, 1984, vol. 2: 158. Traducción de J. F. Vidal Jové).

El tema odiseico es imprescindible asimismo para los románticos, pues ellos también recogen una tradición, la del tema de los grandes extravíos, que ellos únicamente magnifican en su dimensión estética. Así, respecto a los viajes de la literatura romántica, señala Safranski:

Estos viajes continúan el motivo tradicional de los grandes viajes y extravíos que comienza con Odiseo y la leyenda de los argonautas, y llega hasta la edad moderna a través de las historias de locos en la Edad Media y del holandés errante. De ellos extraen los románticos el viaje sin llegada ni meta, el viaje sin fin, y Rimbaud continuará el tema con su «Barco ebrio». Estos viajes infinitos obedecen a una inspiración dionisiaca (Safranski, 2018: 193).

Apunta ya en la cita, como se ha anticipado más arriba, que este viaje dionisiaco lo emprenderán posteriormente Rimbaud y los demás simbolistas, como se desarrollará en el siguiente apartado, y por esta vía alcanzará de forma más directa a Bolaño.

Otro autor romántico que trata el tema del viaje infinito, más cercano en el espacio y en el tiempo a Novalis que Maragall, es Joseph von Eichendorff, que recoge el motivo en muchos de sus poemas y lo sintetiza aún más en dos versos de su poema «Viaje sin rumbo»: «¡De viaje! Mi alma para nada cuestiona / dónde las rutas del viaje a su final llegan» (2018: 193). En otro poema, «Viaje de primavera», Eichendorff acude también al imaginario odiseico concretado esta vez en la figura de las sirenas, «presentes por doquier en la literatura romántica» (2018: 191) como símbolo precisamente de los obstáculos y dificultades del propio viaje.

Por otra parte, y relacionado con lo anterior, Eichendorff también concede especial importancia al motivo de la ventana, que mantiene una estrecha relación simbólica con el motivo del viaje y que, además, desempeña un papel central en la parte final de *Los detectives salvajes*. La ventana es un símbolo de contemplación y, como tal, remite a un espectador inactivo y nostálgico que contempla la vida activa que sucede en el exterior pero que a la vez se mantiene separado de ella precisamente por la separación física que implica la propia ventana. El espectador querría romper los límites de separación entre la vida poética que contempla, pero a la que no puede acceder, y su propia vida. En este sentido apunta Safranski: «También el que añora mira desde la ventana y oye las canciones de los caminantes sobre los viajes que conducen a una lejanía (...) Quien escucha “la corneta del postillón en el país silencioso”, que llama a ponerse en marcha, querría desaparecer en tales imágenes. Pero continúa ante la ventana. ¿Por qué? Quizá porque las ventanas no acaban» (2018: 192). «La corneta del postillón en el país silencioso» cumple en este fragmento un papel similar al de la flor azul que Enrique contempla en sueños en el *Enrique de Ofterdingen*: es una llamada al poeta para que se ponga en marcha, para que se embarque en el viaje que ya no abandonará nunca, el *schweben* del progreso indefinido de aquel que busca, o idealmente ha conseguido, desdibujar los límites entre vida y poesía. Sin embargo, al contrario que el protagonista de Novalis, el poeta ante la ventana de Eichendorff es incapaz de ponerse en marcha, «quizás porque las ventanas no acaban». Al conocer la inquietud del viaje y sufrir la angustia ante los obstáculos que le impiden ponerse en marcha, Eichendorff imbrica nuevamente las ideas de viaje y nostalgia; la contemplación deviene así en una forma de la nostalgia del viaje, y el poeta añora su estado natural, que es el desplazamiento. De Eichendorff dice Safranski que «no es un poeta de la patria, sino de la nostalgia, no de la llegada, sino de la partida» (2018: 193).

Por su parte, la idea de la ventana en *Los detectives salvajes*, aunque crítica y abierta a infinidad de interpretaciones, podría apuntar a una significación cercana a la expuesta para el caso de Eichendorff. Recordemos brevemente, pues, la parte final de la novela, presentada en la forma del diario del poeta Juan García Madero, que conforme avanza va deviniendo menos verbal y más criptogramática y lúdica. En las últimas páginas del diario, las entradas narrativas van dejando paso a una serie de acertijos gráficos que ponen fin abruptamente a la novela.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



(Bolaño, 2016: 744-745)

Con este final crítico, Bolaño parece pretender involucrar a los lectores en la novela y animarlos a adoptar un rol activo para descifrarla. La consideración lúdica de la literatura y de la propia novela se encuentra muy marcada en esta, y resulta especialmente explícito en las páginas finales. La metáfora de la ventana ya había aparecido en un capítulo anterior, decisivo para el desarrollo de la trama. Se trata de la conclusión de la conversación entre Belano y Lima con Amadeo Salvatierra, que estructura la parte central de la novela y acaba poniendo a los detectives en la pista de Cesárea Tinajero.

Luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera? ¿mirando hacia adentro?, no lo sé (...) y yo pregunté: muchachos, ¿tienen frío? (...) pero lo cierto es que

en el fondo era una pregunta retórica, si tenían frío con apartarse de la ventana hubiera bastado, y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo simonel (Bolaño, 2016: 676-677).

Resulta llamativo cómo trata Bolaño el símbolo de la ventana. Como en la cita de Safranski sobre Eichendorff, la contemplación genera profunda inquietud en el poeta, y sin embargo este es incapaz de despegarse de la ventana («si tenían frío con apartarse de la ventana hubiera bastado»). Esta contemplación ajena de lo poético es vertiginosa pero también llena al poeta de inspiración, y ante la pregunta de si «¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?» intentar romper de una vez por todas los límites entre realidad y poesía y embarcarse en el viaje sin rumbo y sin fin, no cabe otra respuesta que una afirmación juguetona, «simonel», que aúna los opuestos de la afirmación y la negación. En consecuencia, en la imagen final del diario de García Madero, el marco de la ventana se desdibuja, lo que evoca la disolución definitiva entre el que contempla y lo contemplado, o dicho en términos más adecuados para el presente trabajo, entre la vida y la poesía. Por su parte, la sábana extendida, que permanece presente en los puntos discontinuos que sustituyen la imagen rectilínea del marco de la ventana, podría entenderse como un lienzo en blanco, símbolo del potencial creativo y vital sin constricciones al que se tiene acceso con la disolución del marco que separa al observador del observado. Al mismo tiempo, también se puede plantear una interpretación más cortazariana y en cierto modo pesimista, según la cual la sábana podría entenderse como un velo que se interpone entre el observador y la realidad más pura, como en la caverna de Platón, y que imposibilita la interacción directa con aquella. O, tal vez, por el contrario, y siguiendo a Nietzsche y a Darío, se cifre en el amor del observador hacia el velo todo el misterio de la literatura.

La dimensión lúdica de la literatura en la que se ha insistido al realizar esta comparación no ha sido gratuita. La comprensión de lo literario como juego también estaba muy presente en los primeros románticos. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller reivindica la dimensión lúdica del ser humano, en contraposición con las ideas ilustradas imperantes en el momento, pues consideraba que sus contemporáneos habían descuidado el resto de sus capacidades y «únicamente habían desarrollado una parte (...), la intelectual» (Murcia-Serrano, 2013: 31-32). Como contrapunto ideal señalaba a los antiguos griegos, que según él eran capaces de combinar «la frescura juvenil de la imaginación y la virilidad del entendimiento» (Schiller, 1968: 27), y llega a afirmar que el hombre «*sólo es plenamente hombre cuando juega* [cursiva en el original]» (1968: 73). Los románticos ponen en práctica

esta recuperación de la dimensión espontánea de la vida en su literatura y adoptan el juego como forma de expresión estética. Esta concepción lúdica conlleva el surgimiento de una nueva forma de ironía más abarcadora, pues «hasta entonces (...) se consideraba una figura retórica o (...) un método literario, situado en algún lugar entre el humor, la burla y la sátira» (Safranski, 2018:59). Por el contrario, la ironía romántica, cuyo máximo exponente teórico sería Friedrich Schlegel, surge de la consciencia de una complejidad inefable, lo que la hermana con otras ideas panabarcantes románticas. «Ironía es clara conciencia de la agilidad eterna, del caos lleno e infinito» (Novalis et al., 1987: 234), escribe Schlegel. En este sentido, la ironía romántica se asemeja a la ironía posmoderna, corriente en la que, a grandes rasgos y con algunas reticencias, incluimos a Bolaño, de cuya conciencia irónica surgen a su vez los juegos que le propone al lector a lo largo de su literatura, y que resultan especialmente evidentes en las páginas finales ya mencionadas de *Los detectives salvajes*. Comparten estos juegos literarios el carácter «ocasionalista» por el cual, según Safranski, Carl Schmitt criticaba a los románticos:

Sin duda Carl Schmitt señala ciertamente un aspecto importante de la actitud romántica cuando censura a sus representantes por ser «ocasionalistas», o sea, personas que toman como ocasión de sus virtuosos juegos de ingenio temas y motivos tan variados como los poéticos, los filosóficos y los políticos. De hecho la despreocupación romántica anticipa ciertos aspectos de la futura posmodernidad. La diferencia está en que los románticos juegan guiados por el sentimiento de tener muchas cosas delante de ellos, mientras que los posmodernos creen haber dejado atrás la mayoría de las cosas (Safranski, 2018: 121).

Volviendo a Eichendorff, recogíamos la idea de que era un poeta de la nostalgia, un tema que enlaza con las ideas desarrolladas en apartados anteriores en relación a Bolaño y el viaje de la memoria, con el papel que desempeñaba en este la nostalgia. Es un motivo que también cuenta con precedentes románticos, y el de Eichendorff no es un caso aislado, pues no en vano afirma Octavio Paz que los románticos son los primeros en hacer «de la nostalgia del pasado una estética y una política» (Paz, 1987: 67). Heinrich Heine, romántico tardío, lo desarrolla en su *Elementargeister (Espíritus elementales, un ensayo sobre folklore de 1837)*: «En efecto, el pasado es la auténtica patria de su alma [del hombre]; y se apodera de él una añoranza según los sentimientos que antaño tuvo, aunque hayan sido sentimientos de dolor» (Heine, cit. en Safranski, 2018: 228). La idea resuena profundamente con la compleja relación que Bolaño establece entre las ideas de nostalgia, patria y exilio. Para el protagonista del *Enrique de Ofterdingen*, por su parte, la nostalgia, propiciada por la distancia del país

natal, supone una herramienta que permite comprender dicho país con mayor profundidad. De esto se deduce que la posibilidad de distanciarse de todos los lugares en los que se ha estado permite asimilarlos como propios, por lo que el viaje es una herramienta fundamental para desdibujar las fronteras entre el yo y lo otro, que resulta asimilado en él:

La verdad es (...) que no empiezo a conocer bien mi región hasta ahora que estoy fuera de ella y que he visto muchas otras tierras. Cada planta, cada árbol, cada colina y cada montaña tiene su horizonte especial, su ámbito peculiar; (...) Sólo el animal y el hombre pueden ir por todas las regiones: todas les pertenecen. De este modo todas las comarcas forman un gran mundo, un horizonte infinito, cuyo influjo sobre el hombre y el animal es tan vivible como el influjo de los ámbitos más reducidos lo son sobre las plantas (Novalis, 2020: 261).

La mención al animal y al hombre, nómadas por naturaleza, en contraposición a las plantas, estáticas, y la idea de la construcción del yo mediante la asimilación de las distancias recuerdan a las ideas de Santayana para quien, recordemos, «es la posibilidad de viajar la que da significado a las imágenes de los ojos y la mente que, de otra forma, serían meras sensaciones y un estado mortecino del propio ser» (Santayana, 2001: 2). La distancia, la memoria y la nostalgia ligadas al viaje sirven, desde esta perspectiva, como herramienta para interpretar y asimilar la realidad.

A raíz de esta idea del viaje como forma de dialogar con distintas realidades particulares, los románticos alemanes también reaccionaron contra la creciente uniformidad de las ciudades, que las despojaba de sus peculiaridades. Eichendorff es uno de los autores que se lamentan sobre esto: «Se apodera del viajero un opresivo aburrimiento cuando éste, dondequiera que dirija el timón, encuentra por doquier la misma fisonomía en ciudades y costumbres» (Safranski, 2018: 182). Décadas después, la situación que criticaban los románticos se volvería aún más evidente con la expansión de los grandes núcleos urbanos y daría pie a ideas que se desarrollarían en literatura como la del *flâneur*, muy atractiva para algunos simbolistas, o la celebración opuesta operada por algunas vanguardias de las grandes ciudades como símbolos de modernidad. Del mismo modo, la crítica de Eichendorff prefigura la metrópoli cosmopolita posmoderna tan presente en las novelas de Bolaño y otros autores de su generación, que tienden a situarse en espacios indiferenciados como las grandes capitales occidentales y que muestran una inclinación hacia los grandes desplazamientos geográficos (algo así como una estética del *jet lag*) y un marcado gusto por los «no-lugares» como las fronteras, los desiertos, los manicomios, las cárceles o las

autopistas anteriormente mencionadas. Lugares que, por otra parte, se pueden entender como plenamente distópicos, entroncando con los temas apocalípticos de novelas como *2666*.

La ya mencionada idea de la llamada de “la corneta del postillón” de Eichendorff, o la de la flor azul de Novalis, son afines, hasta cierto punto, a lo que Nietzsche, heredero de lo que Safranski denomina «lo romántico», llama «el gran desasimiento» o «gran desprendimiento». Sin embargo, antes de profundizar en esta comparación, es importante destacar nuevamente la marcada diferencia entre la postura romántica, continuadora y reivindicadora de la tradición cristiano-platónica (como evidencia el título de una obra de Novalis: *La cristiandad o Europa*) y su defensa de la transcendencia del espíritu, y el rupturismo de Nietzsche con esa tradición estético-filosófica, que rechaza de plano. Frente a este idealismo transcendental romántico, y frente a los postulados del positivismo comtiano, Nietzsche reivindica en su *Gaya ciencia* (1882) un transcendentalismo estético basado en lo sensible e inmediato, una idea que lo hermanará con los movimientos posteriores herederos del Romanticismo, como el Simbolismo o, en el mundo hispano, el Modernismo. Así, ya sea de forma paralela a Nietzsche, ya sea continuando sus ideas de forma directa, los autores pertenecientes a estos movimientos reivindicarán una belleza sensible que habría sido despreciada por la tradición metafísica y estética anterior por pertenecer, hablando en términos platónicos, al terreno de las apariencias, en oposición al Ideal al cual el poeta debería aspirar. Nietzsche, que se comprendía heredero del Romanticismo, una herencia cifrada en su filiación con Schopenhauer, como filósofo predilecto, y con Wagner, como amigo personal, rompe (tal vez supera) sus lazos con ambos, y esta liberación le permite exclamar:

¡Cuán ajeno a nuestro gusto se ha vuelto todo el romántico estremecimiento y confusión de los sentidos que ama la plebe educada, junto a sus aspiraciones por lo grandioso, elevado, retorcido!
¡No, si nosotros los convalecientes requerimos todavía de un arte, ese es *otro* arte; un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artístico, que arde como una llama resplandeciente en un cielo sin nubes! Por encima de todo: ¡un arte para artistas, solo para artistas! (Nietzsche, 2002: 39).

Así, este nuevo arte del que habla Nietzsche, un arte que, tal y como ya hiciera Schiller, relaciona con la figura idealizada del griego de la época clásica, devolvería la preeminencia a los sentidos. «Para eso hace falta quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el olimpo de la apariencia. Los griegos eran superficiales, ¡por ser profundos!» (2002:

40). Esta nueva concepción estética es, tal y como apunta Cervera Salinas, «la más radical de las declaraciones de la estética modernista [o, en nuestro caso, simbolista], en su misticismo de la apariencia, en su sensualismo impresionista, en su aspiración constante a la belleza de las formas como ámbito de autosuficiencia creativa» (Cervera, 1996: 84). Una imagen que puede ayudar a aclarar esta triple relación entre Nietzsche, el pasado al que renuncia, y el futuro al que abre las puertas, y que también tomo de Cervera Salinas, es la imagen del velo. Schopenhauer, como representante de la herencia de la tradición platónica con la que Nietzsche pretende romper, utiliza la metáfora del «velo de Maya», extraída de los *Upanishads*, los textos religiosos del hinduismo, según la cual dicho velo sería la engañosa capa de apariencias que oculta la Idea, y el arte debe aspirar a rasgarlo. Así, para Schopenhauer «el arte sigue siendo subsidiario de la Idea» (1996: 121). Nietzsche rechaza esta idea en su *Gaya ciencia*, haciendo una clara alusión al velo de Maya de Schopenhauer, al afirmar que «ya no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le descorren los velos» y que es «un asunto de decencia no querer verlo todo desnudo» (Nietzsche, 2002: 40). En contraposición al velo de Maya coloca Cervera Salinas la glosa de Rubén Darío, ya en la estela de Nietzsche, sobre el velo de los sueños de la reina Mab, el hada del folclore celta presente en *Romeo y Julieta* y que simboliza «una noción de arte como entidad suficiente en su belleza, el arte como forma y función autotélicas» (1996: 121).

Retomando la idea del gran desprendimiento, Nietzsche la desarrolla principalmente en su obra *Humano, demasiado humano* (1878), anterior a la comentada *Gaya Ciencia*. «El gran desprendimiento» es el instante en el que el poeta se decide a partir, un impulso determinado por el instinto o una cierta epifanía, en consonancia con cuánto más atrae a los románticos lo intuitivo que lo racional. «El gran desprendimiento llega de súbito [...] como un terremoto: el alma joven se ve de repente sacudida, desprendida, arrancada [...]. [Se produce] un ansia revolucionaria, arbitraria, volcánicamente impetuosa de peregrinación, de exilio, de extrañarse, de enfriarse, de desencantarse» (Nietzsche, 2014: 71). Esta idea nietzscheana de tradición claramente romántica tiene una potente resonancia en la concepción del viaje de Bolaño. Cabe destacar en el ejemplo como, al igual que para Bolaño, para los románticos y para Nietzsche el viaje también está estrechamente ligado con la juventud («alma joven»). En la poesía de Bolaño se encuentran evocaciones a su «gran desprendimiento» particular, el momento en el que, casi sin saber por qué, opta por embarcarse en el viaje. Uno de los poemas donde más claramente plasma Bolaño este instante es en «Autorretrato a los veinte años», presente tanto en *Los perros románticos*

como en *Mi vida en los tubos de supervivencia*. La cita es de este último poemario, incluido en *La universidad desconocida*. En él se puede leer:

Me dejé ir, lo tomé en marcha y no supe nunca / hacia dónde hubiera podido llevarme. Iba lleno de miedo, / (...) No sé. Me dejé ir, pensé que era una pena / acabar tan pronto, pero por otra parte / escuché aquella llamada misteriosa y convincente. / O la escuchas o no la escuchas, y yo la escuché / y casi me eché a llorar: un sonido terrible, / nacido en el aire y en el mar (Bolaño, 2007: 346).

En este caso, por coincidencia biográfica de fechas, parece claro que el poema hace referencia al viaje que Bolaño emprendió cuando tenía veinte años desde México a Chile para apoyar al gobierno de Allende, época en la que vivió de primera mano el golpe de Pinochet. En apariencia, la motivación del viaje real que inspiraría este poema, en este caso concreto, parece deberse a motivos políticos. Sin embargo, en el poema, versos como «escuché aquella llamada misteriosa y convincente. / O la escuchas o no la escuchas» remiten, no obstante, a la mencionada epifanía de corte romántico-nietzscheano. Para Montserrat Madariaga, se trataba este de un viaje iniciático, como el del Enrique de Novalis, «con todo el espíritu *beatnik*» (Madariaga, 2010: 34), otra influencia notable en su literatura. Bolaño habla de ello de primera mano en una entrevista en prensa: «Ese fue un viaje que tenía dos intencionalidades. Una era la *beatnik*, de libertad suprema, y la otra el regreso al país natal para participar en la Unidad Popular. Así que hubo tramos que hice a dedo, otros en autobús y otros en barco. Fue un viaje de veinteañero, en el que estás lleno de ilusiones pues crees que vas a verlo todo. Y vi muchas cosas» (Paz, 1998: 4). De estas dos intencionalidades, la vertiente más romántica la identificaríamos con la que el propio Bolaño denomina un viaje «de libertad suprema», de veinteañero que cree que va a verlo todo, lo que nos demuestra su conciencia de ese deseo abarcador de la realidad de corte romántico.

Se ha insistido a lo largo del apartado en que muchos de estos ecos románticos en la idea del viaje no alcanzan a Bolaño de forma directa, sino por mediación de la literatura posterior, como es el caso de los *beatniks* en el ejemplo que nos ocupa. En este sentido, encontramos también un curioso precedente de espíritu romántico en Alemania (aunque ya muy posterior a la época de los autores que hemos tratado en este apartado) de estas formas de vagabundeo contracultural que anticipa a movimientos posteriores como el *beatnik* o el *hippie*, este último ya más desligado de las cuestiones comparativas que nos ocupan. Se trata de la peregrinación de la Nueva Grey en el año 1920, encabezada por una suerte de predicador proto-*hippie* llamado Muck Lamberty, una peregrinación a la que, progresivamente, se va

uniendo gente por los distintos pueblos que atraviesa la comitiva, que lanza proclamas inciertas sobre «el tiempo nuevo» o «la veracidad interior» y que Safranski define así: «El movimiento popular de la juventud está en marcha, con guitarra y vestidos suaves y ondeantes elaborados con sus propias manos. Al principio son veinte, pero aquel verano llegaron a congregarse hasta cinco mil personas para recorrer el país» (Safranski, 2018: 302). Sirva este ejemplo, quizá en apariencia arbitrario, como reflejo de uno de los eslabones entre lo romántico y lo *beatnik*, además de para establecer una analogía con la imagen que Bolaño repite a lo largo de su obra de la cruzada de los jóvenes poetas latinoamericanos, entre los que él mismo se contaba. La cruzada de Lamberty, no obstante, era pacífica, mientras que la cruzada bolañesca no descartaba ningún tipo de medio; no en vano se denominaba, inserto en la realidad inestable de los gobiernos latinoamericanos del siglo XX, como un «veterano de las guerras floridas» (Bolaño, 1996: 11), en referencia a las guerras rituales entre los aztecas. La guerra no deja a su vez de ser una forma extrema del viaje romántico. Claro ejemplo de ello es que «hubo románticos elegíacos que fueron a la guerra como exploradores, como quien va a un *gran viaje* [cursiva en el original]» (2018: 295). Recuérdese, sin ir más lejos, la peripecia de Lord Byron en la guerra de independencia griega. Esta idea la encontramos también en «La parte de Archimboldi» de *2666*, en las páginas dedicadas a la Segunda Guerra Mundial, que supone el viaje iniciático de Archimboldi y que lo conduce a su «gran desprendimiento» al descubrir su vocación literaria tras encontrar y leer los papeles ocultos del judío Ansky en su aldea de Ucrania.

En definitiva, ciertos movimientos culturales y literarios posteriores al Romanticismo tienden a recuperar la pulsión romántica que se ha analizado a lo largo de este capítulo, una pulsión que se mantiene a lo largo del tiempo pues, según Safranski, lo romántico es «una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época» y que «sigue existiendo hoy en día» (2018: 14). En consecuencia, bien entrado el siglo XX, en momentos como el mayo del 68, uno de los periodos que Bolaño narra en *Los detectives salvajes* y *Amuleto* con la historia de Auxilio Lacouture, vuelven a renacer «las profundas tradiciones del rechazo romántico de la sociedad industrial» y vuelven a pulular «los profetas descalzos y sus discípulos (...) que ahora se llaman rebeldes vagabundos a la búsqueda» (2018: 349). Esta es, en definitiva, la tradición romántica que recoge Bolaño y que asimila en su producción literaria. Dicha pulsión romántica, desligada en mayor o menor medida de sus vínculos con este movimiento originario, pero presente de forma subterránea mediante la renovación del idealismo y la rebeldía, recorrerá los movimientos literarios y sociales que se van a estudiar en los

siguientes apartados. La pulsión romántica queda, en definitiva, latente en las sucesivas generaciones, y estalla en momentos históricos determinados, usualmente en forma de una reacción que puede conllevar fructíferas renovaciones artísticas en cuanto que «cuando hay desazón por lo real y acostumbrado y se buscan salidas, cambios y posibilidades de recuperación, casi siempre entra en juego lo romántico» (2018: 352). De este modo, estéticas posteriores como la del Simbolismo, la de la literatura *beatnik* o la de la literatura de Bolaño se nutren de las fuentes del Romanticismo, recogiendo, reinterpretando y reelaborando gran parte de los temas que este movimiento proponía y que conviene tener en cuenta para hacerse una idea más clara del origen de muchas de las implicaciones simbólicas presentes en el concepto del viaje que manejamos.

2.2. EVOLUCIÓN DE LA IDEA ROMÁNTICA DEL VIAJE EN EL SIMBOLISMO Y SU INFLUENCIA SOBRE BOLAÑO

Como se ha intentado demostrar en el apartado anterior, durante el Romanticismo la idea del viaje se ha cargado simbólicamente de una serie de temas que los literatos posteriores, aquellos más influidos por los autores de la escuela romántica, desarrollarán en distintas direcciones según sus diferentes inquietudes estéticas, literarias y vitales, sin descuidar las circunstancias materiales, históricas y sociales que los rodean y, en gran medida, determinan.

De entre estos autores posteriores, a los herederos más directos del movimiento romántico por su proximidad inmediata en el tiempo, que a su vez han ejercido una importante influencia sobre la obra de Bolaño, los encontramos en el siglo XIX, principalmente en Francia. Se trata de una serie de autores que tradicionalmente se han englobado bajo el apelativo de simbolistas o que están próximos a este movimiento. En este apartado, al utilizar el término simbolistas nos estaremos refiriendo precisamente a toda esta corriente de autores franceses del siglo XIX que parte de Charles Baudelaire y su idea de las correspondencias, cuyo origen se halla principalmente en el teólogo sueco Emanuel Swedenborg, y cuya teoría desarrollaron poetas como Stéphane Mallarmé. Y ello sin descuidar otras ideas de influencia definitiva sobre el movimiento afines a las que Nietzsche plantea en su *Gaya ciencia* y que hemos desarrollado en el apartado anterior: aspectos tales como la primacía de los sentidos y de la percepción sensorial en el arte, una suerte de transcendencia mediante la estética en lugar de mediante lo religioso, o una concepción del arte como fin en sí mismo en la línea de «el arte por el arte» son algunos de los elementos diferenciadores que pasarán a ocupar un primer plano entre estas nuevas generaciones de autores. Hablamos en este caso de autores o literatos y no de poetas porque, pese a que se trata de un movimiento principalmente poético, también englobaremos con este término a prosistas como Marcel Schwob. En cualquier caso, tampoco se debe ignorar que precisamente con el movimiento simbolista las fronteras entre la poesía y la prosa comienzan a desdibujarse de forma definitiva, por ejemplo, con los poemas en prosa de Baudelaire o Rimbaud.

Se puede establecer una analogía entre simbolistas y románticos en cuanto que ambos entrañaron movimientos de reacción frente a estéticas de corte más positivista: los racionalistas revolucionarios para los románticos y el positivismo comtiano, con sus ramificaciones en la literatura realista y naturalista, para los simbolistas. Así, aunque el Simbolismo fuera una reacción a su vez contra ciertos elementos del Romanticismo ya

caducos, podemos considerar, junto con Octavio Paz, que «en realidad, los verdaderos herederos del Romanticismo alemán e inglés son los poetas posteriores a los románticos oficiales [en Francia, autores como Gérard de Nerval o el mismo Victor Hugo, que actuarían como precursores], de Baudelaire a los simbolistas» (Paz, 1987: 101). Esto es así porque su reacción contra el Romanticismo no sería otra cosa que una «negación y resurrección» del mismo. Así, para Paz, la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX supone una prolongación del Romanticismo en la que este «se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el *otro* romanticismo europeo» (1987: 101). Este ejercicio de crítica, renovación y trascendencia supone a su vez una renovación de los temas de la poética romántica, incluyendo el que nos interesa en el presente trabajo: el del viaje.

Por otra parte, si al hablar de los autores románticos ya explicamos que Bolaño no parecía, en principio, particularmente interesado en todos aquellos autores que mencionamos de los que parte el germen, en esencia, de su idea del viaje, y que era necesario profundizar en su obra para encontrar una referencia llena de admiración a un romántico como Leopardi, en el caso de los poetas simbolistas sucede todo lo contrario. Bolaño era un devoto lector de estos literatos, y toda su obra, desde la narrativa hasta los ensayos pasando por la poesía, e incluso sus entrevistas, está repleta de referencias y muestras de afecto por los autores del movimiento simbolista, por sus vidas turbulentas en las que la figura excéntrica y bohemia del literato deviene una suerte de elemento performativo que complementa su literatura y por sus ansias de renovación estética y formal y de libertad creativa y vital. Así, notoriamente, Bolaño afirmó en su «Discurso de Caracas», al recibir el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, que «nosotros, mi generación turbulenta (...) no le hicimos caso a nadie, salvo a Rimbaud y Lautréamont». Como se desarrollará en el presente apartado, Baudelaire y Rimbaud, de manera especial, ejercen una influencia directa y decisiva sobre la obra de Bolaño, y también sobre su poética del viaje. También lo hará Lautréamont, pero principalmente con respecto a su concepción estética del mal, que solo afecta de manera tangencial al enfoque de la investigación.

Teniendo en cuenta este respeto, el presente apartado se centrará en una serie de autores, a los que Bolaño admira abiertamente y menciona en mayor o menor medida a lo largo de sus obras, cuyas ideas del viaje se estudiarán comparativamente y con mayor detenimiento, por su influencia directa, que las del apartado anterior, donde se ha buscado establecer una idea general del tema del viaje romántico como germen partiendo de una serie de autores. Este apartado se centrará, mayormente, en los siguientes autores: Charles Baudelaire, con Edgar

Allan Poe como nexo de unión con el Romanticismo; Arthur Rimbaud (y en menor medida Isidore Ducasse, alias Conde de Lautréamont, más por la admiración que sentía Bolaño por este que por contar con una estética del viaje definida), Stéphane Mallarmé y Marcel Schwob. Por otra parte, también indagaremos brevemente en la influencia del que podríamos llamar equivalente hispanohablante del Simbolismo, el Modernismo, cuyo máximo exponente e influencia sobre Bolaño será el nicaragüense Rubén Darío, nuevamente más por su vida que por su literatura. Muchos de estos autores, como se puede ver, comparten ese anatema del malditismo, de *Los poetas malditos* a los que definía Verlaine o *Los raros* que glosaba Rubén Darío. En efecto, Bolaño siente especial interés por estos poetas malditos, llegando, discutiblemente, a sentir una cierta identificación con los mismos, como habrá ocasión de ver más adelante.

Cada uno de estos autores, en definitiva, aporta su propia perspectiva sobre el viaje literario, pero todos ellos cuentan con puntos de inflexión comunes cuyo núcleo latente se encuentra en aquella herencia de corte romántico que empezará por renovar y adaptar a la modernidad en primer lugar, de entre los autores que nos atañen, Charles Baudelaire.

2.2.1. CHARLES BAUDELAIRE Y EDGAR ALLAN POE

Partiendo de los preámbulos ya establecidos, se puede afirmar que Charles Baudelaire actúa como un puente entre los románticos que le preceden y los poetas posteriores, en este caso sobre todo aquellos pertenecientes al movimiento simbolista, sobre los que ejercerá una influencia clara y definitiva.

De este modo, Baudelaire recupera y actualiza una serie de temas propios del Romanticismo, así como una estética oscura de corte gótico que debe mucho al Romanticismo tardío y que también es característica de la obra de Edgar Allan Poe, uno de los grandes referentes literarios de Baudelaire. Mediante esta evolución, por ejemplo, podemos entender una de las ideas centrales de la poética baudeleriana, el *spleen* o hastío, una angustia vital, biliosa e indefinida, como una actualización de la idea de la desazón romántica, resultado del «yo» arrojado al infinito del que hablaba Schlegel. No obstante, para Sartre, el *spleen* se diferencia de la desazón romántica en que aquel supone una «tensión de las fuerzas espirituales», es decir, un principio de acción enérgico, despojado de pasividad y estancamiento, que es a su vez fuente de la fuerza creadora de Baudelaire. Sartre cita a Georges Blin cuando afirma que «El mérito de Baudelaire reside en que dio a la desazón una resonancia más justa,

despojándola de formas estancadas (...)» Lo que, para terminar, distingue a Baudelaire del romanticismo es que... transforma a la desazón en principio de conquista» (Sartre, 1968: 113). Como se verá más adelante, esta angustia indefinida, de la cual se deriva un rechazo de lo presente o lo inmediato, es una de las principales fuerzas que dan origen a la concepción poética del viaje de Baudelaire.

Pero, sin duda, la principal de estas actualizaciones románticas de la poética de Baudelaire, y la que tuvo una mayor repercusión en la literatura posterior, es la introducción en su poesía de la idea de la «analogía» o «correspondencia», que proviene de las ideas del filósofo místico sueco Emanuel Swedenborg. Esta idea, de corte puramente idealista, de las correspondencias, que Baudelaire desarrolló en el poema titulado precisamente «Correspondencias» («Correspondances»), según la cual, *grosso modo*, cada cosa es a su vez símbolo de otra, constituyendo un complejo sistema de relaciones recíprocas, resultó esencial para la estética del Simbolismo como movimiento, partiendo desde el nombre del mismo. Siguiendo esta teoría, para Baudelaire el poeta sería un traductor encargado de descifrar un enigma: «No es menos vertiginosa la otra idea que obsesiona a Baudelaire: si el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave, “¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?”» (Paz, 1987: 108). Bolaño comparte con Baudelaire esta idea del poema como un enigma y del poeta como aquel encargado de descifrarlo. Conviene recordar, en este sentido, las páginas finales de *Los detectives salvajes*, en las que el diario de Juan García Madero abandona su carácter narrativo para adoptar un carácter más lúdico y enigmático mediante la propuesta a los lectores de una serie de jeroglíficos y acertijos de corte poético que culminan en un enigma sin respuesta: «qué hay detrás de la ventana?». Mediante este enigma, de clara intención poética (pues anteriormente ya había aparecido en la novela el poema-jeroglífico *Sión*, atribuido a la poeta ficticia Cesárea Tinajero), Bolaño anima a los lectores, con espíritu lúdico, a tomar parte activa en descifrarlo y desempeñar de ese modo el papel del poeta tal y como lo entiende Baudelaire; el acto de descifrar deviene acto de creación poética. En palabras de Candía Cáceres, «Bolaño asume la función de poeta determinada por Baudelaire en orden a que, frente a una realidad marcada por el jeroglífico, el poeta es el traductor, el que descifra» (Candía Cáceres, 2008: 162).

Ya se mencionó, en la introducción a este apartado, que el Simbolismo funcionaría como una continuación del Romanticismo y, a la vez, una reacción frente a este. Por ello, la relación de Baudelaire con la estética romántica parece ser contradictoria en principio. En

un breve capítulo del *Salón de 1846* titulado «¿Qué es el romanticismo?», Baudelaire parece comprender esa necesidad de renovación de dicha estética, mostrando su admiración por el movimiento, pero siendo a la vez consciente de su agotamiento. El artículo se centra en las artes plásticas en particular, pero los comentarios de Baudelaire sobre la estética romántica podrían englobar perfectamente a su literatura. Así, afirma Baudelaire que «el romanticismo es la expresión más reciente, la más actual de lo bello» (Baudelaire, 2017: 103) y que «quien dice romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes» (2017: 104). No obstante, entiende la necesidad de que la estética romántica, producto de su época, se actualice: «La filosofía del progreso lo explica claramente; lo mismo que ha habido tantos ideales cuantas maneras han tenido los pueblos de entender la moral, el amor, la religión, etc., el romanticismo no consistirá en una ejecución perfecta, sino en una concepción análoga a la moral del siglo» (2017: 104). Por el contrario, si el romanticismo, en lugar de renovarse adaptándose a los avatares de su época, queda estancado en la búsqueda de la perfección de las formas que popularizó en su día, ya anticuadas, quedará condenado a la mera floritura formal desprovista de personalidad: «Precisamente porque algunos lo han situado en la perfección del oficio es por lo que hemos tenido el rococó del romanticismo, sin discusión, el más insoportable de todos» (2017: 104). Esta es la especie de Romanticismo que parecen abandonar los artistas románticos a los que critica Baudelaire, sus contemporáneos, que no son conscientes de «que hay una evidente contradicción entre el romanticismo y las obras de sus principales sectarios» (2017: 104). Así, de entre esta masa de románticos contemporáneos a los que despreciaba, Baudelaire parece rescatar a una serie de autores que sí han sabido adaptar el espíritu romántico a la moral del siglo, poetas que menciona con admiración a lo largo de su obra como Nerval, Gautier, Hoffmann, o, la figura que aquí nos interesa particularmente, Edgar Allan Poe. Precisamente, Baudelaire establece una clara diferenciación entre Poe y los ya mencionados «sectarios» románticos, continentales y caducos, basándose entre otros en la originalidad del aprovechamiento de la idea de utilidad, elementalmente estadounidense, en sus relatos y poesía de temática romántica y gótica: «Es la idea obstinada de utilidad, o, antes bien, una implacable curiosidad, la que distingue al Sr. Poe de todos los románticos del continente o, si lo prefieren, de todos los sectarios de la llamada escuela romántica» (Baudelaire, 1989: 22).

La figura de Poe resulta de especial interés, no solo por formar parte de este puente entre Romanticismo y Simbolismo, sino también por sus resonancias, inseparables de las del

propio Baudelaire, en la obra de Bolaño, y también en su concepción del viaje. Por otra parte, por primera vez en este estudio de influencias, realizamos un salto transatlántico de Europa al continente americano, esa América que constituirá en sí misma un tema fundamental de la obra de Bolaño y que está inevitablemente ligada a las coordenadas del viaje en las que nos movemos. Por todo esto, nos detendremos ahora en analizar en mayor profundidad la relación entre estos tres autores.

Para Baudelaire, Poe es mucho más que simplemente uno de sus poetas predilectos. Tal y como apunta Octavio Paz, a través de Baudelaire Poe se convierte «en el primer mito literario de los europeos, quiero decir, el primer escritor americano convertido en mito. (...) Para Baudelaire, inventor del mito, Poe es un poeta europeo extraviado en la barbarie democrática e industrial de los Estados Unidos» (Paz, 1987: 162). Como ya sucediera con los primeros románticos, Baudelaire se muestra crítico con la Revolución francesa y con una de sus más claras consecuencias: el auge de la democracia moderna de corte burgués y liberal. Y el país que era máximo exponente en la época de estos ideales eran los Estados Unidos, que para Baudelaire significaban el rechazo moderno de la belleza y la obsesión por la utilidad, que se descubre como el síntoma más avanzado de la enfermedad del mundo moderno. Las incipientes repúblicas americanas, y concretamente los Estados Unidos, se convierten así en el reflejo del porvenir de Europa, como apunta Paz: «Para todos estos poetas, los Estados Unidos no son un país, son el futuro» (1987, 163). En este ambiente hostil, Baudelaire encuentra un alma afín, otro escritor rechazado por su época y por su entorno, escribiendo contracorriente, con el que comparte una clara afinidad estética. Es de suponer que la turbulenta vida del escritor estadounidense y su temprana muerte en extrañas circunstancias también causaran una profunda impresión a Baudelaire que, tal y como apunta Sartre, llega a tratar a Poe como si de su intercesor ante Dios se tratara, es decir, que le atribuye las funciones de un santo. Escribe en su correspondencia personal: «Decir todas las mañanas mi plegaria a Dios, depositario de toda fuerza y toda justicia, a mi padre, a Mariette y a Poe como intercesores» (Sartre, 1968: 119).

Baudelaire es el principal difusor del mito de Poe en Europa y también su gran descubridor, como traductor al francés de gran parte de su obra. Baudelaire afirma, en sus notas a la traducción de la obra de Poe, que la traducción surge en parte, de hecho, de un sentimiento de identificación con el poeta estadounidense, su reflejo en el «espejo de América», parafraseando una imagen poética de Bolaño:

Para concluir, diré a los desconocidos amigos franceses de Poe que me siento orgulloso y feliz por haber introducido en su memoria un nuevo género de belleza; y, asimismo, ¿por qué no confesar que lo que ha sostenido mi voluntad ha sido el placer de presentarles un hombre que en algunos aspectos se me parecía un poco, o sea una parte de mí mismo? (Baudelaire, 1989: 124).

Partiendo de esta identificación y de su profundo conocimiento de la obra de Poe, resultaría extraño que la poética de este, ese «nuevo género de belleza», no ejerciera una influencia decisiva sobre la de Baudelaire. Lo que es indiscutible es que comparten una serie de temas, y de entre ellos vamos a destacar los dos que más interesan al presente trabajo: la idea del viaje y la idea del mal, y la relación entre ambas ideas.

Poe es uno de los autores que establece, por primera vez y de manera clara y meridiana, un vínculo entre la idea del viaje y la idea del mal. Baudelaire hace especial hincapié en esto en uno de sus ensayos sobre Poe, y ve en el autor estadounidense a un poeta que, a contracorriente de su siglo y de las ideas roussonianas imperantes que funcionan como base filosófica de los postulados revolucionarios, aboga, por el contrario, por la idea de una maldad intrínseca a la naturaleza del hombre:

(...) Advertiremos que este autor [Poe], producto de un siglo infatuado de sí mismo, hijo de una nación más infatuada de sí misma que ninguna otra, ha visto claramente, ha afirmado imperturbablemente, la maldad natural del hombre. Hay en el hombre, dice, una fuerza misteriosa que la moderna filosofía no quiere tomar en consideración; sin embargo, sin esta fuerza innominada, sin esa propensión primordial, multitud de acciones humanas quedarán inexplicadas, inexplicables. Tales acciones son únicamente atractivas *porque* son malas, peligrosas, tienen la atracción del abismo. Esa fuerza primitiva, irresistible, es la Perversidad natural, que hace del hombre, siempre y simultáneamente, homicida y suicida, asesino y verdugo (...) (1989: 88).

Para analizar el mencionado vínculo que Poe establece entre el mal y el viaje, central en la poética de Baudelaire y que posteriormente recogerá Bolaño, nos centraremos en su obra donde este se puede apreciar de forma más clara, la *Narración de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*), de 1838, la única novela que escribió Poe, además de apoyarnos en otros cuentos del autor como el «Manuscrito hallado en una botella» («MS. Found in a bottle»), de 1833, con el que comparte profundas similitudes temáticas y estructurales.

El *Arthur Gordon Pym* se enmarca en el contexto de la moda de un subgénero de la novela de aventuras y viajes que se popularizó en su época: el de las expediciones polares. Este tipo

de relatos, tal y como apunta Julio Cortázar, también traductor de Poe, le daban al autor la posibilidad de dar rienda suelta a la fantasía adentrando a sus personajes en *terra incognita*, permitiéndole inventar nuevos espacios geográficos y realidades (Cortázar, 2020: 10). Por su parte, Dunia Gras y Leonie Meyer-Kreuler ven una relación entre la idea de búsqueda romántica, las expediciones polares del siglo XIX y el viaje al «norte magnético que imanta los sueños» de *Los detectives salvajes* de Bolaño (Gras, Meyer-Kreuler, 2010: 94). No obstante, el relato del *Arthur Gordon Pym* se diferencia de los de su género, entre otros muchos aspectos, por una truculencia, una presencia de lo grotesco, del sufrimiento, la inclemencia y, en definitiva, el mal (entendido en su sentido más amplio, ya sea infligido por unas personas sobre otras, ya sea causado por una naturaleza hostil e indiferente) en todas sus formas, que recorren la obra de principio a fin. Así, abundan los episodios de naufragios, motines y traiciones, asesinatos, canibalismo y, en general, actos donde la necesidad física de la supervivencia, o la llana mezquindad, se imponen a las exigencias morales o éticas.

Un episodio de la novela ilustra a la perfección esta idea del mal unida al viaje. Durante el naufragio del *Grampus*, el barco que transporta a los protagonistas en la primera mitad de la obra, después de que los tres supervivientes tengan que recurrir al canibalismo para saciar el hambre, estos pasan varios días flotando a la deriva hasta que son rescatados por otro barco. Poe narra el terror de Arthur, que en un principio cree que el barco va a pasar de largo y a abandonar a los naufragos a su suerte, pues este recuerda otros casos similares. Poe introduce entonces una digresión para contarnos el caso del bergantín *Polly*, que había quedado a la deriva durante ciento noventa y un días recorriendo más de dos mil millas. La digresión finaliza con la siguiente explicación:

«Es lógico preguntarse cómo pudieron derivar a lo largo de tanta distancia, en la parte más frecuentada del Atlántico, sin ser avistados en todo ese tiempo. *Pues bien, se cruzaron con más de doce barcos*, uno de los cuales se les acercó tanto que pudieron divisar distintamente a los hombres en el puente y en las jarcias, que, a su vez, estaban mirándolos; pero, para indescriptible desencanto de aquellos hambrientos y helados infelices, todos los barcos ahogaron los dictados de la compasión, izaron velas y los abandonaron cruelmente a su destino» (Poe, 2020: 174-175, cursiva en el original).

En este caso, la inacción supone una forma del mal que se muestra más cruel que cualquier acción, y la piedad y la compasión amparadas por las leyes de tierra firme desaparecen en el entorno hostil del océano, pura zona de tránsito.

A pesar de lo mencionado, es precisamente todo este mal, que adopta las diversas formas del terror, la incertidumbre, las calamidades y las desgracias, lo que más atrae a Arthur Gordon Pym de la propia idea del viaje. Antes siquiera de embarcarse en el *Grampus*, Arthur narra, con esa fijación obsesiva e hipersensible característica de los narradores de Poe, su fascinación mórbida por esta cara oculta de los viajes, fascinación que él mismo relaciona con su carácter melancólico, lo cual nos remite de nuevo a la idea del malditismo o a *Los raros* de Rubén Darío:

Es extraño, en efecto, que mi mayor atracción por la vida de los marinos se derivara de aquellos relatos en que Augustus describía terribles momentos de sufrimiento y desesperación. Poco me interesaba el lado brillante de sus relatos. Mis visiones eran siempre de naufragio y hambre, de muerte o cautiverio entre pueblos bárbaros, de toda una vida transcurrida entre penas y lágrimas en algún islote gris y desolado, perdido en un océano infranqueable y desconocido. Semejantes visiones y deseos —pues llegaban a ser deseos— son propios, según me han asegurado, de esa numerosa especie humana constituida por los melancólicos (Poe, 2020: 39).

Resultará esclarecedor tener en mente este fragmento cuando se analice el poema «El viaje» de Baudelaire, donde este expone su poética del viaje. Cabe destacar del fragmento el hecho de que esta fascinación llegue al grado de ansiar el mal, a modo de respuesta de una naturaleza casi satánica al tedio de la vida cotidiana y rutinaria de Nantucket. Por otra parte, la imagen del naufragio, presente en este fragmento, y que tan cara resultará a Bolaño, está omnipresente en la novela desde sus inicios, desde la primera salida al mar de Arthur y su amigo Augustus en una pequeña barca. Esta salida de corte potencialmente trágico (pues los acaba rescatando milagrosamente un ballenero tras naufragar) presagia ya todos esos momentos de desesperación que el joven Arthur anhela de forma más o menos consciente y que acabará por padecer de primera mano. El anhelo irracional del mal o de la muerte también hace su aparición casi al final de la novela, cuando Arthur, descendiendo por un precipicio, siente el irresistible «*deseo de caer*, un deseo tan apasionado que era imposible resistirlo» (2020: 265). Y siente tal deseo hasta el punto de que efectivamente se deja caer, aunque su compañero de desventuras, Peters, consigue amortiguar su caída y salvarle la vida.

Aunque el viaje de Arthur no es un viaje edificante como pudiera serlo el de los primeros románticos, el de Enrique de Ofterdingen, el mencionado carácter melancólico del viaje ya apunta a una serie de aspectos comunes con ese viaje romántico, con el que mantiene una relación de continuidad. El hecho de que la melancolía y la interioridad del protagonista distorsionen el viaje y su narración apuntan a aquel subjetivismo de cuño idealista

característico del Romanticismo alemán. Se trata este de uno de los elementos del viaje romántico que llegará, casi intacto, hasta Bolaño. En este sentido, Cortázar, en su introducción a la traducción del *Arthur Gordon Pym*, cita a Gabriele Baldini cuando afirma que «las páginas más bellas y famosas (...) muestran el mar como elemento extraño o solamente accesorio; lo que más se hace oír es siempre la resonancia interna de la desesperación de los personajes» (Cortázar, 2020: 14), una cita que, con la salvedad del paso del elemento marino al terrestre, casi podríamos aplicar palabra por palabra a los protagonistas de *Los detectives salvajes*, si no fuera porque la interioridad de estos la recibimos siempre por impresiones de terceros. Por otra parte, como también sucedía con el viaje romántico, para Arthur el viaje no es un medio para alcanzar un fin (comercio, mudanza o cualquier otro motivo para el cual es viaje es accesorio), sino que el viaje es un fin en sí mismo. Arthur se embarca como polizón en el *Grampus* sin más motivación que la de viajar y recrearse en todos los sucesos inesperados que el propio viaje conlleve. El viaje sería, entonces, una respuesta al tedio. Al embarcarse, el protagonista queda sometido a una cadena determinista de acontecimientos externos (pues cada acontecimiento queda determinado por el anterior, como por ejemplo en la secuencia motín-naufragio-canibalismo-rescate) de la que ya no puede escapar, y esta dimensión de acción constante del viaje se le presenta como la solución a la vida contemplativa y tediosa propia de un estudiante que había llevado hasta entonces en Nantucket.

Ya se ha adelantado que el *Arthur Gordon Pym* comparte la resonancia interior del viaje con *Los detectives salvajes*, pero este no es el único punto común entre ambas obras. Igual que Bolaño deja patente su admiración por Baudelaire a lo largo de su obra, también deja clara su admiración por Poe (y, dicho sea de paso, por el cuarto de esta constelación de autores-traductores que se está comentando, Cortázar, como se verá en capítulos posteriores) y, en concreto, por esta misma novela. Se puede realizar una serie de paralelismos tanto temáticos como estructurales entre ambas novelas que justificarán en mayor medida el análisis que se le ha dedicado al *Arthur Gordon Pym* en este apartado.

En primer lugar, resulta significativa la coincidencia en los nombres de los protagonistas de ambas novelas: Arthur Gordon Pym, al que Bolaño, en reiteradas ocasiones a lo largo de sus textos, se refiere como Arturo Gordon Pym, y el del *alter ego* de Bolaño en la novela y en otras de sus obras, Arturo Belano, un nombre que parece cuidadosamente escogido y que está cargado de lecturas y significados. Si nos centramos en el recorrido de ambos Arturos en sus respectivas novelas, veremos que sus viajes comparten una estructura común. Así, el

Arturo del *Arthur Gordon Pym* se embarca, como decíamos, injustificadamente, sin más deseo que viajar, y desde ese momento queda a merced de fuerzas que escapan a su control (motines, naufragios, rescates, etc.). Inicialmente, la novela empieza con pretensiones realistas (el propio Arthur es el narrador del relato, que cede a su vez al Poe narrador, no histórico, para su reescritura tras aseverar que los hechos que este contiene son ciertos), pero a partir de la segunda mitad, cuando los protagonistas se embarcan en su viaje de exploración a la Antártida, Poe aprovecha el carácter inexplorado que entonces tenían aquellos territorios para desligarse del pretendido verismo original y dar rienda suelta a la fantasía: introduce animales fantásticos, inventa nuevos territorios y climas, que empiezan a ser templados a partir de cierto paralelo, o nos habla de extrañas islas donde las leyes de la física están vueltas del revés y que se encuentran habitadas por tribus de una crueldad sin parangón. Conforme el relato avanza, la fantasía deja paso a lo directamente inexplicable: una gran catarata que cae desde el borde del cielo anega el horizonte, y cuando los protagonistas se aproximan a ella, narra Arthur: «De pronto nos vimos precipitados en el abrazo de la catarata, y un abismo se abrió en ella para recibirnos. Pero surgió a nuestro paso una figura humana velada, cuyas proporciones eran mucho más grandes que las de cualquier habitante de la tierra. Y la piel de aquella figura tenía la perfecta blancura de la nieve» (Poe, 2020: 279). En este momento, precisamente cuando el relato alcanza la dimensión de lo inenarrable, concluye la narración. El Poe narrador toma entonces las riendas del relato para hablarnos de la trágica y reciente muerte del señor Pym que, lamentablemente, ha dejado su historia inacabada. Por tanto, se podría resumir el viaje de Arthur como un viaje que comienza con visos de realismo y que progresivamente va escalando hacia lo fantástico, conforme se adentra en lo desconocido, hasta que se alcanza un silencio repentino y absoluto que trunca el relato en el momento en el que este alcanza la dimensión de lo inenarrable. Es este un final que Bolaño tenía muy presente en la memoria, como podemos leer en su artículo titulado «¿Quién es el valiente?»: «¿Cómo se imagina usted la sala de lecturas de un condenado a muerte? [...] es como la Antártida. [...] Pensé en el final de Arturo Gordon Pym, pero preferí no decir nada» (Bolaño, 2004: 320). Esta estructura también está presente, de forma más comprimida, en el cuento «Manuscrito hallado en una botella» de Poe, en el que un viaje en barco también acaba dando paso a la fantasía y al horror, siempre configurados dentro de las coordenadas de la Antártida. El carácter determinista del viaje queda aún más claro en este cuento, en el que el barco en el que navega el narrador, rodeado de seres incapaces de verlo, se ve arrastrado inevitablemente por una corriente que lo conduce directamente a las entrañas de la Antártida, donde la narración culmina, una vez más, con un silencio abrupto.

Por su parte, si aplicamos este mismo esquema al viaje de Arturo Belano en *Los detectives salvajes*, observaremos una coincidencia total. En este caso, la pretensión realista inicial del *Arthur Gordon Pym* vendría marcada por la pretensión autobiográfica en las primeras partes de *Los detectives salvajes* (ya se mencionó el corte autobiográfico de esta novela), pero esta autobiografía va dejando paso a un carácter ficticio más marcado conforme avanza el viaje de Belano y Lima: la ficción se adueña definitivamente del relato en el viaje que Belano, Lima, García Madero y Lupe emprenden a Sonora y que supone el tercer y último capítulo de la novela, cronológicamente anterior al segundo. Por otra parte, esta irrupción progresiva de lo fantasioso en el viaje se traduce en un a su vez progresivo adentrarse en lo desconocido, que culmina con el viaje de Belano a África. Según esta lectura, el África de Arturo Belano jugaría el mismo papel que la Antártida de Arturo Pym. Ambos protagonistas, empujados en última instancia por una pulsión de muerte, por un deseo de desaparecer, se adentran en lo desconocido, y cuando lo desconocido alcanza la dimensión de lo inenarrable, el relato termina de forma abrupta: se hace el silencio. Belano escoge África como su Antártida, tal y como veremos en el siguiente apartado, para revivir su mito personal de Rimbaud, pero también porque el África ecuatorial representa, en el mundo globalizado de fin de siglo en el que habita Bolaño, uno de los pocos lugares que quedan en la Tierra donde un occidental puede realmente desaparecer. Recuérdese que, como ya se apuntó al analizar los espacios en la obra de Bolaño, el escritor, en uno de sus artículos, «El último lugar del mapa», presenta una serie de espacios geográficos de la Tierra que considera como los últimos lugares sagrados a los que el individuo puede ir a morir: la Patagonia, la frontera entre México y Estados Unidos (es decir, el desierto), y la selva.

Por otra parte, en ambas novelas la veracidad de los relatos se vuelve confusa y dudosa debido a complejos juegos de narradores. Así, en el *Arthur Gordon Pym*, el narrador, Arthur, cuenta su relato mediante la intromisión de un segundo narrador, Poe (el Poe personaje-narrador, que no es necesariamente el Poe escritor-histórico), que escribe «un relato de la primera parte de mis [las de Arthur] aventuras, basándose en los hechos que les había referido» y las publica «en el *Southern Messenger* como si se tratara de una *ficción*» (Poe, 2020: 22-23). La confusión de voces resulta muy significativa, pues estamos ante una novela de ficción en la que un narrador, Arthur, narraría unos hechos reales que un segundo narrador, el Poe personaje-narrador ficticio, reescribe como si se tratara de la ficción que efectivamente es. Por su parte, en el caso de *Los detectives salvajes*, si nos concentramos en la parte central de la novela y dejamos de lado las partes que se corresponden con el diario

de García Madero, la narración también supone un juego de espejos según el cual la imagen que obtenemos de sus protagonistas viene dada por una concatenación de terceras personas diferentes que actúan como los narradores, y estos relatos quedan recogidos en el libro por un narrador imparcial y silencioso cuya única labor sería recoger todos los testimonios y ordenarlos cronológicamente para obtener el relato final, caleidoscópico, de las vidas de Belano y Lima durante los veinte años que abarca la parte central de la novela. En definitiva, tanto en el *Arthur Gordon Pym* como en *Los detectives salvajes* hay una serie de voces ajenas al protagonista del relato que interfieren con el mismo y distorsionan los hechos vividos por los viajeros, que comparten el silencio final, y los mismos narradores se cuestionan la naturaleza de este silencio. Por último, cabe llamar la atención sobre la coincidencia que supone que ambas novelas culminen con un acertijo de naturaleza criptogramática: la interpretación de los jeroglíficos de la isla en el *Arthur Gordon Pym* y el acertijo de la ventana en *Los detectives salvajes*.

Volviendo a Baudelaire, decíamos, entonces, que para Bolaño los territorios selváticos del África ecuatorial (concretamente, gran parte de la singladura africana de Belano tiene lugar en Liberia) cumplen una función paralela a la que la Antártida cumplía para Poe. Este mismo paralelismo lo establece precisamente Baudelaire en uno de los poemas que plasman más claramente su poética del viaje, el poema en prosa titulado, en inglés, «*Anywhere out of the world*». El título de este poema pertenece a la obra de Thomas Hood y ya lo cita Poe en *El principio poético* (*The Poetic Principle*), lo cual es otro ejemplo de que la poética del viaje de Baudelaire es deudora directa de la de Poe. En el poema en prosa, Baudelaire establece también, de manera muy clara, la analogía de la que se ha venido hablando hasta ahora entre estos espacios geográficos y la muerte:

¿Has llegado, por lo tanto, a ese punto de abotargamiento en el que no te complaces sino en tu mal? Si es así, huyamos hacia aquellos países que son analogía de la Muerte. ¡Tengo lo que nos conviene, pobre alma mía! Haremos nuestras maletas para Borneo (...) más lejos aún de la vida, si es posible; instalémonos en el Polo (Baudelaire, 2000: 134).

En este párrafo se perfilan ya algunos aspectos centrales a la poética del viaje de Baudelaire que resultan esclarecedores. En primer lugar, vemos que el viaje, como sucedía con Poe, lleva imbricada la idea del mal: en este caso, el mal propio. Ese mal, asimismo, es una forma de respuesta al tedio, la más radical, pues el alma abotargada del poeta no parece responder a los estímulos de cualquier otra naturaleza. De este modo, en este poema ya encontramos, comprimido hasta su más concentrada expresión, lo que luego será el viaje africano real de

Rimbaud y el viaje africano ficticio del *alter ego* de Bolaño en *Los detectives salvajes*. Por otra parte, se observa en el fragmento que, para Baudelaire, el deseo de viajar se corresponde más bien con un deseo de huir de un estado presente («huyamos hacia aquellos países que son analogía de la Muerte»). Este es un deseo sostenido en el tiempo que emerge de una angustia concreta y, así, leemos en la primera línea del poema que para Baudelaire «esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama» (2000: 134). Partiendo de este deseo, el poeta interroga a su alma sobre en qué lugar preferiría encontrarse. De esta manera, el poema se configura como una cadena de preguntas que el poeta se lanza a sí mismo, a su alma, y que quedan sin respuesta: «Dime, alma mía, pobre alma enfriada, ¿qué pensarías de vivir en Lisboa? (...) Mi alma no responde.», «¿quieres ir a vivir a Holanda, esa tierra beatífica? (...) Mi alma permanece muda» (2000: 134). Estos silencios resultan significativos: el destino del viaje, al fin y al cabo, resulta indiferente. O, dicho de manera más precisa, el poeta sabe que ninguna ubicación geográfica concreta podría poner fin a su insatisfacción. Por ello, exacerbado, lleva estas preguntas a su límite, y las coordenadas del viaje imaginado cambian de las templadas capitales europeas a los paisajes más inhóspitos de la Tierra, metáfora de la muerte, dos paisajes que, por otra parte, no podrían ser más distintos: de las grandes explanadas estériles del Polo a la ebullición vital, vegetal, de la selva de Borneo. Bien conocido es, sin embargo, el rechazo que Baudelaire siente por el mundo natural, y concretamente por el vegetal, apenas presente en su poesía, y la selva no sería sino el paroxismo de este mundo natural que representaría para el poeta una irracionalidad ilimitada que le resultaría verdaderamente insoportable. El poeta sabe, en el fondo, que ningún lugar real puede calmar su ansia, y por ello el poema termina con la exclamación que le da título: «Mi alma finalmente explota y sabiamente me grita: “¡En cualquier sitio, en cualquier sitio, siempre y cuando sea fuera de este mundo!”» (2000: 135).

El viaje para Baudelaire, entonces, cobra un sentido espiritual, pues se convierte en una forma del amor por lo inalcanzable. El poeta se siente atraído por una forma de trascendencia que sabe imposible de alcanzar en vida. Esto queda claro en su poema en prosa «El extranjero», que presenta un diálogo en el que se lanzan una serie de cuestiones a un «hombre enigmático», un «extranjero», que no es más que la voz del propio poeta, sobre aquello a lo que más ama. Este extranjero se presenta desvinculado de la realidad mundana, y solo siente amor por las nubes, lejanas e inalcanzables, a las que solo se puede acceder mediante la contemplación:

—Dime, hombre enigmático, ¿a quién prefieres? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

—No tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano. (...)

—¿A tu patria?

—Ignoro bajo qué latitud se encuentra. (...)

—¿Qué es, entonces, lo que amas, extraordinario extranjero?

—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos... ¡las maravillosas nubes! (2000: 51).

Obsérvese que, ya en este poema, encontramos la idea del poeta como un apátrida, luego presente en Bolaño y en su idea del exilio. También Bolaño se hace eco de estas mismas nubes en algunos de sus poemas, como en el «Retrato en mayo, 1994», en el que se recoge esta misma interpretación de las nubes como un ideal disperso e inasible: «Pero no tuvimos fe, o la tuvimos en tantas cosas / finalmente destruidas por la realidad (...) / que nuestras raíces fueron como las nubes / de Baudelaire» (Bolaño, 2007: 436).

El viaje se configura, entonces, como un ideal, pero, como ya se ha visto en el análisis de «*Anywhere out of the world*», el ideal es intraducible a la realidad. En la práctica, el lugar donde se está resulta indiferente. Es una idea que plasma Bolaño en el siguiente fragmento de su poema «Mi vida en los tubos de supervivencia»:

Como era pigmeo y amarillo y de facciones agradables / Y como era listo y no estaba dispuesto a ser torturado / En un campo de trabajo o en una celda acolchada / Me metieron en el interior de este platillo volante / Y me dijeron vuela y encuentra tu destino, ¿pero qué / Destino iba a encontrar? La maldita nave parecía / el holandés errante por los cielos del mundo, como si / Huir quisiera de mi minusvalía, de mi singular / Esqueleto (...) (Bolaño, 2007: 377).

Es precisamente de esta «minusvalía», este «singular esqueleto», del que no se puede huir; Baudelaire lo sabe, y su poética del viaje lo refleja. Además, para Bolaño, en igual o mayor medida que para Baudelaire, puesto que el mundo de las grandes ciudades globalizadas que habita Bolaño ha nivelado e igualado todas las diferencias entre los distintos lugares, el destino del viaje o el lugar donde se está resultan indiferentes. El viaje siempre es un viaje a ninguna parte: «Valor invocaba mientras la maldita / nave / Rielaba por guetos y por parques que para un paseante / Serían enormes, pero que para mí sólo eran tatuajes sin sentido, / Palabras magnéticas e indescifrables, apenas un gesto / Insinuado bajo el manto de nutrias del planeta» (2007: 377).

En las primeras páginas de su ensayo sobre Baudelaire, Sartre insiste particularmente en el carácter contradictorio del poeta, y esto también se aplica a su poética del viaje pues, según apunta Sartre, Baudelaire «lanzó invitaciones al viaje, reclamó destierros, soñó con países desconocidos, pero vacilaba seis meses antes de marcharse a Honfleur y el único viaje que hizo le pareció un verdadero suplicio» (Sartre, 1968: 15). Es cierto que parece existir una contradicción entre cómo Baudelaire idealizaba el viaje en su poesía y su sedentarismo parisino. Ese «único viaje que hizo» del que nos habla Sartre ya es un ejemplo significativo de esto. En 1841, a los 20 años, Baudelaire se embarca hacia la India, y la experiencia del viaje le resulta tan negativa que, al parecer, no llega siquiera a alcanzar su destino: a mitad de la travesía, en la isla San Mauricio, Baudelaire decide embarcar de nuevo hacia Francia. ¿Cómo casar, entonces, la idealización poética del viaje con la propia experiencia, nefasta, del viaje de Baudelaire? La respuesta la encontramos justamente en aquellas nubes de Baudelaire, en aquel ideal poético inalcanzable que recorre toda su poesía.

En la poética de Baudelaire, el viaje siempre es una potencialidad. La fantasía poética de un viaje gozoso es el resultado de una respuesta al tedio, pero, como ya se ha dicho, el poeta no cree realmente que trasladarse a un país concreto y definido pudiera calmar sus expectativas de evasión. En su poema en prosa «La invitación al viaje» es donde aparece de manera más clara este viaje ideal, poético, de Baudelaire. En él empieza hablando de «un país soberbio, un país de Jauja (...) que sueño con visitar en compañía de una amiga» (Baudelaire, 2000: 77). Este país indeterminado, irreal, que Baudelaire define como «el Oriente de Occidente, la China de Europa», recogería, según la descripción que del mismo hace Baudelaire en el poema, todo aquello que le resulta más grato al poeta, y por ello utiliza todas aquellas imágenes que en la poética de Baudelaire tienen una connotación positiva: perfumes, joyas, lujosas telas y mobiliarios... —nótese asimismo la ausencia de descripciones relativas al mundo vegetal y animal; la Naturaleza solo se menciona en el poema para reivindicar la superioridad del Arte frente a ella, idea axial de la transición entre Romanticismo y Simbolismo: «Singular país, superior a cualquier otro, como el Arte lo es respecto de la Naturaleza» (2000:79)—.

El ansia del viaje a este país ideal surge, como siempre en Baudelaire, de una angustia real, particular y sensible (no así necesariamente las causas de esta angustia: recuérdese el carácter de indefinición del *spleen* baudelero), y temporalmente definida en el presente. Por ello el poeta pregunta a la amiga a la que se dirige la voz poética: «¿Conoces esa enfermedad febril que se adueña de nosotros en las frías miserias, esa nostalgia del país que se ignora,

esa angustia de la curiosidad?» (2000: 78). El viaje gozoso que responde a esta angustia siempre se consume como fantasía o como proyecto, pero nunca es satisfactorio en la realidad, como en el caso del mencionado viaje a la India. El «país que se ignora» por el cual el poeta siente nostalgia es, en última instancia, una representación del Infinito, lo lejano y brumoso donde toda fantasía cabe. Lo Infinito tiene el potencial de poseer cualquier atributo que la imaginación quiera otorgarle, y por ello resulta fuente de placer estético. No obstante, si este «país de Jauja» se visitara, conforme se fuera definiendo y percibiendo por los sentidos, desplazando estos a la fantasía y desproveyéndolo de su infinitud, dicho país iría perdiendo su carácter poético e invistiéndose de lo concreto y lo mundano, y el *spleen* volvería a azotar al poeta, con lo que su fantasía lo volvería a animar a fabular con otro viaje a otro país aún desconocido, todavía perteneciente al absoluto infinito de lo no percibido. Por ello, el poeta se lamenta de lo irrealizable de sus fantasías de viajar:

¡Sueños! ¡Siempre sueños! Y mientras más ambiciosa y delicada es el alma, más los sueños la alejan de lo posible. Cada hombre lleva en sí su dosis de opio natural, incesantemente segregada y renovada y, desde el nacimiento a la muerte, ¿cuántas horas podemos contar que hayan sido colmadas por el gozo positivo, por la acción lograda y decidida? ¿Viviremos alguna vez, alguna vez pasaremos a ese cuadro que ha pintado mi espíritu, ese cuadro que se te parece? (2000: 79).

El poeta sabe que la respuesta a esta pregunta retórica es «no». Esta ansia de estar siempre en otra parte empujaría al poeta a una suerte de movimiento perpetuo, un vagar nómada interminable, un *schweben*, que el poeta asume como un ideal en otro de sus poemas en prosa, aquel titulado «Las vocaciones». Este poema consiste en un diálogo entre cuatro niños, durante el cual, inocentemente, cada uno deja entrever cuál será su vocación de adulto: el primer niño tiene vocación de actor; el segundo, de sacerdote; el tercero muestra la precocidad sensual del futuro mujeriego; y el cuarto, con el que Baudelaire como voz poética se identifica, es aquel que tiene la vocación de nómada o feriante, que Baudelaire define como un «incomprendido». Su identificación con este niño llega hasta tal punto que la voz del poeta se pregunta si se podría tratar de un hermano perdido. Este niño, futuro poeta maldito si se quiere, define su vocación con las siguientes palabras: «A menudo me ha parecido ver que mi placer estribaría siempre en ir recto ante mí, sin saber dónde, sin que nadie se preocupe de ello, y en ver siempre países nuevos. Nunca estoy bien en parte alguna, y siempre creo que estaría mejor en cualquier otro sitio del que estoy» (2000: 111). Ciñéndonos a estas palabras, que son el fundamento de la poética del viaje de Baudelaire, este niño se podría entender casi como una premonición de Rimbaud, que realizará este ideal

en su vida efectiva. El niño del poema se siente atraído por el estilo de vida de unos feriantes que visitan «la aldea vecina», y se ve tentado a pedirles que lo lleven con él para adoptar sus modos de vida nómadas. Sin embargo, esa inmovilidad característica de Baudelaire se adueña del niño en el momento de la verdad, que acaba por aceptar el carácter idealista de esta vida nómada: «Al principio deseé rogarles que me llevasen con ellos y me enseñaran a tocar sus instrumentos; pero no me atreví, sin duda porque es siempre muy difícil decidirse a algo» (2000: 112).

Aquel «estar mejor en cualquier otro sitio del que se está» lleva, como consecuencia lógica para Baudelaire, a la inmovilidad efectiva y al sedentarismo, pues, racional y contemplativo como es, entiende que no hay otra forma de librarse de esa inquietud más que en la fantasía. De este modo, el ideal del viaje se escinde definitivamente de la realidad positiva y pasa a habitar la dimensión de la poesía: se convierte en idea poética, símbolo a veces de otras realidades (siguiendo la teoría de las correspondencias), como de la persona amada en «La invitación al viaje», y de este símbolo se extrae un gozo estético mayor del que se podría extraer del viaje real, mundano. Esta idea queda codificada en la conclusión de otro poema en prosa de Baudelaire titulado «Los proyectos». En este poema, los distintos establecimientos que el poeta va encontrando durante un paseo por París le evocan una serie de estilos de vida que le resultan atractivos y una serie de lugares que le gustaría habitar: un palacio, una isla tropical y una posada. Al llegar a casa, concluye el poeta: «Hoy he tenido en sueños tres domicilios en los que he encontrado idéntico placer. ¿Por qué obligar a mi cuerpo a cambiar de sitio si mi alma viaja con tanta presteza? ¿Y para qué ejecutar los proyectos si el proyecto es, de suyo, gozo suficiente?» (2000: 93). La fuente del gozo es el ideal del viaje, el proyecto, no el viaje en sí, y por ello este queda limitado a los terrenos de la poesía.

El último de los poemas de Baudelaire que expone de forma más clara la poética del viaje que influirá en gran medida sobre Bolaño es el poema titulado, precisamente, «El viaje» («*Le voyage*»), incluido en el poemario *Las flores del mal* (1857). Una vez más, este poema nos remite a la relación ya expuesta entre el mal y el viaje que hunde sus raíces en Poe. Es precisamente un fragmento de este poema el que abre la novela de Bolaño *2666*, la gran exploración de la idea del mal del autor chileno: «en desiertos de tedio / un oasis de horror» (Bolaño, 2004). El mal está ligado al viaje en cuanto que ambos funcionarían como una respuesta al tedio, como un intento de huir de la conformidad y del desasosiego de una vida desprovista de poesía, una vida de la cual, como bien sabe Baudelaire (y Bolaño con su

«singular esqueleto»), no hay forma de escapar: «Queremos, tanto nos quema el cerebro este fuego, / hundirnos hasta el fondo del abismo, Infierno o cielo, ¿qué importa? / ¡En el fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo!» (Baudelaire, 1970: 222). La meta del viaje es la búsqueda de lo insólito, aunque esto se alcance mediante el mal, y en última instancia la muerte, cuyo símbolo es también el viaje: «¡Muerte, vieja capitana, es hora ya! ¡Levemos anclas! / ¡Este país nos aburre!» (1970: 221). Compárense estos fragmentos con aquel deseo de Arthur Gordon Pym de experimentar el mal en sus viajes. Por otra parte, la contemplación del mal es una consecuencia directa e inevitable del propio viaje: «Para no olvidar la cosa más capital, / hemos visto por doquier, y sin haberlo buscado, / de arriba a abajo de la escalera fatal, / el fastidioso espectáculo del inmortal pecado» (1970: 219). Procede entonces a enumerar toda serie de pecados, comunes a la humanidad, para concluir: «¡Amarga sabiduría la que se saca de los viajes! / El mundo, monótono y pequeño, hoy / ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen: ¡un oasis de horror en un desierto de hastío!» (1970: 220). De este modo, Baudelaire da una vuelta de tuerca al viaje edificante de los románticos: el viaje es un viaje de desengaño, la formación que aporta al poeta es aquella que le permite adquirir conciencia de las maldades humanas.

Por otra parte, en este largo poema, subdividido en 8 apartados numerados, nos encontramos con la idea de un viajero inquieto, insatisfecho y en perpetuo movimiento. Aunque Baudelaire da diferentes motivos para el viaje en el poema, según los cuales el viaje casi siempre se entiende como una fuga (fuga del tedio, fuga de «una patria infame», fuga del «horror de sus orígenes» o de una «Circe tiránica de temibles encantos»), el verdadero viaje es el que se realiza sin saber por qué, como cumplimiento de una fatalidad o de un destino en el sentido trágico: «Pero los verdaderos viajeros son aquellos que parten / por partir; corazones ligeros como pelotas, de su fatalidad jamás se alejan, / y sin saber por qué siempre dicen: ¡Adelante!» (1970: 215). Es el viaje de los poetas que, como ya vimos, para Bolaño es intrínseco al oficio, una idea relacionable con los aedos y los juglares medievales. Baudelaire insinúa esta misma idea con una nueva mención al símbolo de las nubes, pues estos poetas viajeros son «aquellos cuyo deseo tienen forma de nubes / y que sueñan (...) con vastas voluptuosidades cambiantes, ignotas / para las que nombres no halla la lengua mortal» (1970: 215). Dichas vastas voluptuosidades cambiantes remiten a la idea ya expuesta del Infinito, que solo se puede colmar en la fantasía, pues no existe posibilidad real de percibir lo infinito mediante los sentidos, y en la poesía. Ese error constante y sin saber por qué, que Baudelaire describe como una imitación horrible «al trompo y la pelota, / en sus

bailes y sus saltos» (1970: 215) presagia, como ya lo hiciera anteriormente el «yo arrojado al infinito» de Schlegel, ideas muy próximas al existencialismo del siglo XX, y es el motor que parece mover a unos Lima y Bolaño adultos y agotados en la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Menchu Gutiérrez califica, en este sentido, el viaje de Baudelaire y Bolaño como «el viaje de los condenados», del cual afirma que, previo a su empresa, el viajero debe renunciar a todo lo demás. Destaca además otros rasgos del viaje baudelero como su rabia y su amargura que, no obstante, vienen acompañadas de una esperanza final de salvación.

El viajero de Baudelaire tiene la cabeza incendiada y el corazón repleto de rabia y amargura [...] todo el poema es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero -lo intuimos en su asco, en su desesperación y en su desprecio- quiere salvarse (Gutiérrez, 2017: 188).

Este viaje de los condenados, en definitiva, supone un dantesco punto de no retorno: una vez que el poeta se embarca en el viaje, no hay vuelta atrás. Esto se puede relacionar con la concepción de la poesía como una apuesta vital que es característica de Bolaño.

Finalmente, este poema remite una vez más a aquella parálisis de Baudelaire que le impide ser el sujeto activo del viaje o, dicho de otra manera, el poema adopta la forma de un relato experimentado por un tercero que narra sus peripecias al poeta que, como un niño encandilado, se muestra ávido de escuchar estos relatos que alimentarán su imaginación poética y serán fuente de placeres estéticos. De este modo, entre los apartados 3 y 7 el poema adopta la forma de un diálogo entre el poeta, que quiere «viajar sin vapor y sin vela» (es decir, con la imaginación) para «alegrar el tedio de nuestras prisiones» (1970: 217), y unos viajeros indeterminados que responden a esta ansia. Se trata, en definitiva, de una concepción de la literatura (si entendemos estos relatos de marineros como literatura, pues como tal se configuran en el contexto del poema) como viaje, el relato como una forma de viajar con la fantasía sin necesidad de desplazamientos físicos. Es una noción que también está muy presente en Bolaño y que comparte, como veremos, estas raíces con las borgianas, entre otros autores.

Vale la pena recordar que la parálisis que atenaza a Baudelaire ante la idea del viaje y el sedentarismo que esto conlleva, unido al amor tortuoso pero indiscutible que siente por la ciudad de París, entre otras cosas, lo lleva a convertirse en el prototipo de un nuevo tipo de viajero adscrito a la realidad del mundo moderno, industrializado (o en proceso de

industrialización) y urbanita de las grandes capitales. Nos referimos nuevamente, claro está, a la figura del *flâneur*, el paseante que vaga sin rumbo por las calles de la ciudad, inquieto, sin un objetivo en mente, pero abierto a todo aquello que se pueda encontrar, cuyas bases teóricas asenté en el bloque previo. Puntualizaré brevemente ciertos aspectos que ya se trataron en aquel apartado, partiendo de la perspectiva histórica planteada en este bloque, para expandir y enriquecer aquel capítulo con la nueva mirada aquí propuesta.

Ya se ha hecho referencia, a lo largo del trabajo, al rechazo que sentía Baudelaire por la naturaleza, expresada principalmente mediante las formas de las plantas y los animales, a la que oponía la belleza del arte humano y racional. Si para Baudelaire la naturaleza representa una fuerza irracional inagotable e ilimitada, recuerdo constante de su propia pertenencia a ese ciclo de la vida ineludible, resulta lógico que el único espacio donde pueda escapar de forma casi plena al contacto con esa irracionalidad sea el espacio racional y bien delimitado de la ciudad moderna, construida por y para el hombre con materiales inertes y, si no permanentes, al menos muy perdurables. Sartre, como Benjamin, cita en este sentido a Schaudard, conocido de Baudelaire, que recuerda que este le decía: «“el agua en libertad me es insoportable; la quiero prisionera, con grilletes, en los muros geométricos de un muelle”» (Sartre, 1968: 87). Esta domesticación de las fuerzas de la naturaleza queda presente por doquier en el París que habitaba y recorría con la mirada ávida de pequeños descubrimientos insustanciales del *flâneur*, mirada que a su vez podía servir de inspiración a sus poemas. Recuérdese a este respecto el ya mencionado poema «Los proyectos», en el que el poeta deja viajar la imaginación espoleada por los distintos estímulos visuales que recibe durante uno de estos azarosos vagabundeos por París.

El *flâneur* se relaciona, a su vez, con la idea siempre presente en Baudelaire del malditismo, que bautizaría posteriormente Verlaine, en cuanto que, a diferencia del paseante habitual, el *flâneur* es a la vez, inevitablemente, un miembro de la sociedad que compone la ciudad que habita y un observador ajeno a ella, un *outsider* dentro de los límites infranqueables que impone el propio ámbito de la ciudad. Esta alienación distancia al *flâneur* del ajetreo diario de la vida normal de la ciudad y le confiere el aura de invisibilidad del que mira sin ser observado.

La invisibilidad del *flâneur* baudeleriano está muy presente en la obra de Bolaño, y destaca especialmente en su novela *Los detectives salvajes*. La invisibilidad del *flâneur* es recíproca, en esta novela, al deseo de desaparición que funciona como motor de los personajes

protagonistas y que, además, es uno de los motivos que empujan al viaje: el viaje es una forma de fuga o, dicho desde la perspectiva del lugar que se abandona, es una forma de desaparecer. Bolognese establece las principales características que definen a esta invisibilidad del *flâneur* de los personajes de la literatura de Bolaño, personajes alienados en un ámbito que les resulta ajeno, pero que, no obstante, es el único que muchos de ellos conocen:

Los protagonistas desaparecen poco a poco también porque nadie llega a conocerlos en profundidad (...). Deambulan por las ciudades en busca de no se sabe qué, y llevan una vida sin proyectos, hecha de episodios, es decir de momentos e intercambios casuales que no tienen ninguna repercusión en sus vidas. Se mueven como lo hacía el *flâneur* de Baudelaire en la época de la modernidad. Están siempre vagando en el medio de la multitud, pero nunca se involucran realmente en ella (Bolognese, 2010: 165).

Esta situación no se adscribe a una ciudad en concreto, como podría ser, por ejemplo, el México DF de *Los detectives salvajes*. Para el *flâneur* de Bolaño, como ya se ha reiterado, todas las grandes ciudades son una especie de extensión de la misma gran ciudad del mundo globalizado, desprovista de rasgos definitorios y que comparten las mismas características alienantes y deshumanizantes. Las grandes ciudades, en constante crecimiento, son los «cementorios-que-se-expanden» a los que Bolaño se refiere en su artículo de 1977 titulado *La nueva poesía latinoamericana* que cita Pérez López:

«Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo/creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementorios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros» (Pérez López, 2017: 100).

Las grandes ciudades, estos cementorios-que-se-expanden son, a su vez, los «guetos y parques» del citado poema «Mi vida en los tubos de supervivencia» que, para la voz poética, no son más que «tatuajes sin sentido / Palabras magnéticas e indescifrables» (Bolaño, 2007: 377).

Para concluir el apartado, merece la pena recordar el carácter moderno, protovanguardista, de la figura del *flâneur* que encarna Baudelaire. Protovanguardista porque esta figura, encarnada posteriormente en mito de libertad como ya lo fuera el viaje romántico o aquella idea del yo arrojado al vacío que aún está muy presente en la poética de Baudelaire, resultó

muy influyente para la literatura de vanguardias, insertas plenamente en el ámbito urbano. Así, encontramos grandes *flâneurs*, de forma evidente, en toda la literatura posterior, como el Leopold Bloom del *Ulises* de James Joyce (1920), el protagonista anónimo de *Hambre* de Knut Hamsun (1890) o, en la literatura en lengua española, el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (1948). Sin embargo, si la influencia del mito del *flâneur* fue decisiva para un movimiento, este fue el futurismo, al fundar, tal y como apunta Sartre, «el mito de la gran ciudad»:

[Baudelaire] contribuyó grandemente a difundir lo que Roger Caillois llama “el mito de la gran ciudad”. (...) La admiración que sobrecoge a los jóvenes hacia 1920 frente a las propagandas eléctricas, la iluminación de neón, los automóviles, es profundamente baudeleriana. La gran ciudad es reflejo de ese abismo: la libertad humana. (Sartre, 1968: 38).

Esta idea también estará presente en *Rayuela* de Cortázar. Y, por supuesto, como ya se ha expuesto, en toda la obra de Bolaño, con énfasis particular en *Los detectives salvajes*.

2.2.2. ARTHUR RIMBAUD COMO IDEAL MÍTICO DEL POETA VIAJERO DE BOLAÑO

Si, al desarrollar su poética del viaje, Baudelaire alcanzaba la conclusión pasiva de que el viaje real, efectivo, no merece la pena ser llevado a la práctica más allá de en el desempeño de la actividad literaria, encontramos en la persona de Arthur Rimbaud una figura a la vez continuadora de esta idea y opuesta a ella. Al igual que la de Baudelaire, y muy probablemente bebiendo de él como fuente, su concepción estético-filosófica del viaje también parte del propósito de intentar abarcar lo infinito. Pero donde Baudelaire aceptaba la derrota, ya desde el momento de la reflexión teórica, y optaba por el sedentarismo, Rimbaud se pone en marcha de manera activa, personal y enérgica. Es tan consciente como su maestro de la dificultad, si no la imposibilidad, de abarcar e interiorizar esa infinitud. Y, sin embargo, sus viajes se pueden entender como un intento de conseguirlo en la medida de lo posible. En esta línea, leemos en una de las cartas que envía a su madre desde África, ya en la última etapa de su vida: «El mundo es grandísimo y está lleno de regiones magníficas que la existencia de mil hombres no bastaría para visitar. (...) Pero vivir siempre en el mismo lugar, eso siempre me parecerá muy desgraciado» (Rimbaud, 2016: 876-877). Aunque es consciente de que nunca podrá terminar de visitar ese mundo grandísimo, dirige sin embargo sus pasos a la consecución de este ideal.

Al intentar llevar a la práctica dicho ideal, Rimbaud se convierte en uno de los ejemplos más destacados de la realización terrenal y personal de teorías románticas como aquel *schweben*, el eterno vagar, pasado por el filtro de Baudelaire y sus aún poco numerosos continuadores. Dicho de otra manera, se puede afirmar que Rimbaud reclama para sí la vida nómada que le correspondería desempeñar a los poetas desde la antigüedad, desde los aedos hasta los juglares o los goliardos, sin olvidar a los poetas-guerreros admirados por Bolaño como podían ser Alonso de Ercilla, Arquíloco o el mismo Cervantes. De este modo, el poeta se «completaría» al vivir el viaje en sus dos dimensiones inseparables: la vital y la literaria, cada una alimentada a su vez de la otra (y esto resulta especialmente claro en el caso de Rimbaud, como veremos). Rimbaud es, en este sentido y tal y como se mencionó en el apartado anterior, aquel niño con alma de nómada del poema en prosa «Las vocaciones», de Baudelaire, que se sentía impulsado a seguir los pasos de los feriantes, con la marcada diferencia de que, en el caso de Rimbaud, el niño se habría dejado llevar por su pulsión errante para intentar agotar todas las posibilidades que le exige su curiosidad.

Rimbaud es, en efecto, nómada y poeta desde niño. Y en cierto sentido es un niño, o adolescente, eterno: su muerte temprana y su aún más temprano abandono de la literatura contribuirán a la construcción de un nuevo mito, el del joven poeta errante. Dicho mito, como se intentará demostrar a lo largo del apartado, juega un papel central en toda la literatura de Bolaño, y su influencia se percibe en ella de forma meridiana. Por ello, Rimbaud se erigirá como una de las figuras centrales del presente bloque, dedicándosele especial atención y desarrollo a su análisis. Conviene, no obstante, antes de exponer la tesis de este mito, definitivo para cimentar la idea del viaje de Bolaño, aportar unas pinceladas biográficas y literarias sobre Rimbaud que sirvan a modo de contexto del desarrollo posterior.

Que Rimbaud es nómada desde niño ya lo señala Enid Starkie, biógrafa del poeta, cuando cita a Paterne Berrichon, cuñado y asimismo biógrafo de Rimbaud, aunque nunca llegara a conocerlo. Apunta este que, recién nacido Rimbaud, la enfermera que lo cuidaba «descubrió con asombro que el niño no estaba donde lo había depositado: había rodado hasta el suelo y se dirigía a gatas hacia la puerta, para empezar ya su vida errabunda» (Starkie, 2007: 38). Demos crédito o no a esta idea, lo llamativo es lo que se deja entrever implícitamente en el hecho de que Berrichon escribiera estas líneas en 1897, tan solo seis años después de la muerte de Rimbaud: el comienzo de la consolidación de un mito alrededor de su figura, el mito del niño poeta viajero, impulsado por fuerzas aun previas al desarrollo del raciocinio en la persona. Estas fuerzas no están muy alejadas de la inspiración poética tal y como más tarde la comprenderá el propio Rimbaud, que la desarrollará de forma tanto teórica como práctica en su literatura hasta conformar una estética personal de incomparable originalidad e influencia. El instinto de viajar y el instinto poético, por lo tanto, parecen venirle al poeta dados «desde fuera», como impulsos previos a la experiencia, por lo que ambos vienen acompañados de una sorprendente precocidad. Así, el primer texto poético que nos ha llegado del autor data de sus primeros días de colegio, cuando apenas contaba con ocho o nueve años, y el «sorprendente poder de descripción y de observación» que demuestra, así como una «facilidad poco frecuente en el uso del idioma para un niño de apenas nueve años» (2007: 43), hace pensar que no se tratara de su primer experimento en el ámbito de la escritura. Por otra parte, la precocidad será una característica propia del autor a lo largo de toda su existencia, desde su temprano abandono de la literatura con diecinueve o veinte años, «a la edad en que otros empiezan» (2007: 13), hasta incluso en el hecho de su muerte temprana, a los 37 años, por un carcinoma en la rodilla, irónica y cruel causa de muerte para un viajero incansable. Su precoz muerte, no obstante, influye también enormemente en la

consagración del mito: no conocemos a un Rimbaud anciano ni gozando de una adultez serena. Rimbaud, por el contrario, pasa a la historia de la literatura atrapado en las coordenadas de la adolescencia y juventud eternas, con toda su dimensión pasional. Y esto resultará definitivo a la hora de rodearlo de esa aura de pureza poética y vital que captará la atención de Bolaño de forma irremediable.

La precocidad vital y literaria de Rimbaud nos empujan a observar su figura desde el prisma de esa idea propia de Bolaño, tan romántica, de que poesía y viaje, es decir, poesía y vida, deben ser inseparables, partiendo de la tesis de que esta afirmación se mantiene también incluso en la época en la que Rimbaud opta por el silencio literario, en la segunda mitad de su vida, como se argumentará.

Sin afán de hacer psicoanálisis, es fácil llegar a la conclusión de que el temprano anhelo de libertad en la infancia de Rimbaud pueda deberse a la ausencia del padre suplida por una madre sobreprotectora en el estrecho contexto de su Charleville natal, pequeño pueblo sito al noreste de Francia. Puede que fuera este deseo de libertad el que lo llevara no solo a escapar de casa repetidas veces (la primera vez a los quince años), sino también a adentrarse en el mundo de la literatura amparado por su maestro Georges Izambard, que alentaba esta faceta del pequeño Rimbaud. En este sentido, literatura y viaje vuelven a configurarse como las dos caras de una misma moneda. Igual que la literatura podía ser una forma de evadirse de las estrecheces de la realidad (otro tipo de viaje, al fin y al cabo) estas primeras fugas rimbaudianas se insertarían en el ámbito del viaje como huida. Por ello, estos primeros viajes no tienen un destino fijo, que resulta indiferente: lo importante es lo que se deja atrás. O, dicho de otra forma, Rimbaud se convierte, al menos hasta que sus escapadas se ven truncadas, en vagabundo.

Durante estos primeros vagabundeos Rimbaud escribe uno de los poemas clave para nuestro análisis de la concepción del viaje rimbaudiana. Se trata del poema titulado «Mi bohemia» («Ma bohème») (1870), de importante inspiración autobiográfica, en el que refleja a la vez las penurias materiales y el optimismo anímico del poeta solo y maravillado ante la inmensidad que le rodea. Cito en traducción de Mauro Armiño:

Y me iba, los puños en mis bolsillos rotos; / también mi paletó se volvía ideal; / me iba bajo el cielo, ¡Musa!, y era tu vasallo; / ¡oh, la, la!, ¡cuántos amores espléndidos soñé! // Mi único pantalón tenía un amplio roto. / —Soñador Pulgarcito, en mi camino rimas / desgranaba. Mi posada estaba en la Osa Mayor. / —En el cielo dulcemente susurraban mis estrellas // y yo las escuchaba, sentado a orilla de los caminos, / esas gratas noches de septiembre en que sentía gotas

/ de rocío en mi frente, como un vino de vigor; // en que, rimando en medio de fantásticas sombras, / como cuerdas de lira tensaba los cordones / de mis heridos zapatos, ¡un pie cerca de mi corazón! (Rimbaud, 2016: 173).

Las penurias materiales que el poeta experimenta durante sus vagabundeos, expuesto a la intemperie, se reflejan en la descripción de sus ropajes raídos («Mi único pantalón tenía un amplio roto» o «los cordones de mis heridos zapatos»). Y, sin embargo, esa misma intemperie corrosiva, suavizada mediante el bálsamo de la poesía, se comporta amablemente con el poeta («esas gratas noches de septiembre en que sentía gotas de rocío en mi frente, como un vino de vigor»), que nos muestra el lado más dulce de la inspiración poética juvenil y de la libertad del caminante frente al Infinito.

Para comprender la influencia que la estética desarrollada en este poema ejerce sobre la propia estética de Bolaño atravesada por la figura ideal del poeta a la intemperie, tal y como también ha establecido Chiara Bolognese en su texto de 2009, puede resultar interesante compararlo nuevamente con un fragmento de su poema «Musa», en el que resuenan los ecos de «Mi bohemia»:

Musa, a donde quiera que tú vayas / yo voy. Sigo tu estela radiante // a través de la larga noche.
/ Sin importarme los años / o la enfermedad. / Sin importarme el dolor // o el esfuerzo que he de hacer para seguirte. Porque contigo puedo atravesar / los grandes espacios desolados // Y siempre encontraré la puerta / que me devuelva a la Quimera / porque tú estás conmigo, // Musa, / más hermosa que el sol, / y más hermosa / que las estrellas (Bolaño, 2006: 86-87).

Como vemos, las similitudes son numerosas entre este «Musa» de Bolaño y el «Mi bohemia» de Rimbaud. La más evidente es la evocación de la figura de la Musa poética, evocación que ambos poetas enmarcan en un espacio abierto (en Rimbaud: «me iba bajo el cielo, ¡Musa!, y era tu vasallo» o «Mi posada estaba en la Osa Mayor», en Bolaño: «Musa, a donde quiera que tú vayas / yo voy. [...] Porque contigo puedo atravesar / los grandes espacios desolados») y nocturno (en Bolaño: «Sigo tu estela radiante // a través de la larga noche.», en Rimbaud: «esas gratas noches de septiembre»), una noche apacible e inspiradora, de un casi infinito potencial estético. Se trata de una belleza que se muestra en la presencia de las estrellas en ambos poemas (en Rimbaud: «En el cielo dulcemente susurraban mis estrellas» En Bolaño: «Más hermosa / que las estrellas»), así como del rocío en el poema de Rimbaud. Además, en ambos poemas la persecución de la musa conlleva un desplazamiento continuado, simbolizado en la figura del caminante, una imagen poética que nos remite, una vez más, a aquel «Canto nocturno de un pastor errante de Asia» de Leopardi, si bien en los poemas aquí

analizados el enfoque resulta más optimista que en el poema del italiano. Para finalizar, en ambos poemas se nos muestran las privaciones que sufren los poetas errantes a la intemperie, simbolizadas en Rimbaud, como ya se ha analizado, en el desgaste de su vestimenta («Mi único pantalón tenía un enorme roto»), y en Bolaño concretadas en los versos «a través de la larga noche. / Sin importarme los años / o la enfermedad. / Sin importarme el dolor // o el esfuerzo que he de hacer para seguirte».

En cualquier caso, el optimismo reflejado en «Mi bohemia» parece reflejo fiel del estado de ánimo del poeta en aquellos días de sus primeras escapadas, y Rimbaud asume con total naturalidad el estilo de vida del poeta errante, para el que se siente nacido, lo cual queda reflejado en sus poemas de la época. Tal y como apunta Starkie, en este tiempo

Rimbaud fue extraordinariamente feliz; parece ser que esas dos semanas constituyeron, tal vez, el período más hermoso de su vida. No hay ni amargura ni estridencia en los poemas que escribió entonces; tan solo la expresión de una felicidad celestial, de la alegría de sentirse libre y del placer de vivir (Starkie, 2007: 86).

El nomadismo parece ser, para Rimbaud, la solución a aquella inquietud tan profundamente intuida por Baudelaire de la que emergen, a la vez, el impulso poético y el impulso viajero, una inquietud que también agujoneará a Bolaño muchos años después. Rimbaud asume hasta tal punto como propio este estilo de vida nómada que, después de ser devuelto a Charleville tras su primera escapada, escribe en una carta llena de angustia a su maestro Georges Izambard:

Me muero, me descompongo en la banalidad, la maldad y la monotonía. Qué quiere usted, todavía me empeño en adorar la libertad libre y..., muchas otras cosas, tantas que «da pena», ¿no es cierto? —Iba a marcharme hoy mismo, podía hacerlo: ropa nueva, habría vendido el reloj y ¡viva la libertad! —¡Pero me he quedado!, ¡me he quedado! —Todavía querré marcharme muchas otras veces (2007: 89-90).

La frase final resulta profética, pues Rimbaud ya no abandonará este ideal vital hasta el momento de su muerte. Pese a ello, Rimbaud tampoco volverá a experimentar en su vida «la inocente dicha y pureza» de estos primeros años. Tanto su vida como inevitablemente su poesía se embarcan, coincidiendo con su plena entrada en la adolescencia, por vericuetos más tortuosos que le llevarán en última instancia a autoproclamarse entre otros epítetos, al desarrollar su doctrina literaria, como *le grand maudit*, el gran maldito.

Los biógrafos de Rimbaud tienden a coincidir en que, poco después de esta época, se produce un punto de inflexión en la vida del joven poeta, tal vez a causa de una experiencia traumática. En febrero de 1871, en una época de gran inestabilidad política y social en Francia, inmediatamente posterior a la derrota del país en la guerra franco-prusiana, Rimbaud vuelve a huir de casa, esta vez rumbo a un París asolado por los disturbios y las tensiones de los días que preceden a la proclamación de la Comuna. Rimbaud, en condiciones de pobreza extrema, podría haber buscado refugio en unos cuarteles, donde habría sufrido una violación o algún otro tipo de vejación a manos de un grupo de soldados o de guardias nacionales (2007: 102). Lo que es seguro es que el episodio debió desorientar y herir en lo más hondo al poeta, que, por primera vez, abandona su vida nómada y emprende voluntariamente el regreso a Charleville:

Lo probable es que, sacudido y horrorizado por alguna terrible experiencia, buscase refugio en el hogar familiar. A lo largo de toda su vida, a pesar de lo mucho que le desagradaba la casa materna, Rimbaud siempre volvía allí en busca de refugio cuando su situación se le hacía insoportable (2007:102).

El episodio también supone un antes y un después en su producción poética, e indicios de lo que podría haberle sucedido en el París pre-Comuna se dejan entrever en el poema que escribe a su regreso a Charleville, el críptico «Corazón atormentado» («Coeur supplicé», título que luego cambiaría por el de «Coeur volé», es decir, «Corazón robado»). El poema presenta una mayor obscuridad y sus formas experimentales se alejan de su producción anterior, más centrada en la imitación del estilo los poetas parnasianos. El poema, en traducción de Mauro Armiño, reza:

Mi triste corazón babea a popa... / ¡mi corazón lleno de caporal! / Lanzan en él chorros de sopa,
/ mi triste corazón babea a popa... / bajo las pullas de la tropa / que lanza una risa general, / mi
triste corazón babea a popa, / ¡mi corazón lleno de caporal! // Itifálicos y soldadescos / sus
insultos lo han depravado; / de noche pintan frescos / itifálicos y soldadescos; / oh
abracadabrantescas olas, / tomad mi corazón, ¡que salvo sea! / Itifálicos y soldadescos / ¡sus
insultos lo han depravado! // Cuando sus mascadas hayan apurado, / ¿cómo actuar, oh corazón
robado? / ¡Todo serán estribillos báquicos / cuando sus mascadas hayan apurado! / ¡Tendré
sobresaltos estomáquicos / si mi triste corazón queda estragado! / Cuando sus mascadas hayan
apurado, / ¿cómo actuar, oh corazón robado? (Rimbaud, 2016: 193).

Versos como «Itifálicos y soldadescos / sus insultos lo han depravado» o «mi corazón lleno de caporal» (*Mon coeur couvert de caporal* en el original) podrían entenderse como

referencias a aquella violación a manos de los soldados. Sea o no cierta esta hipótesis, el caso es que Bolaño la recuperará en algunas de sus obras. De hecho, tanto este poema como el mito que lo rodea, y que Bolaño contribuye a incrementar, jugarán un papel destacado en *Los detectives salvajes*, donde Bolaño presenta con mayor claridad su idea del poeta viajero. En uno de los primeros capítulos de la segunda parte de la novela, Ulises Lima recita de memoria el «Coeur volé» en francés. Esta referencia explícita, aparte de como homenaje (ya que demuestra la afinidad que los protagonistas sienten por la vida y la obra de Rimbaud), sirve para establecer un precedente del tema de la circularidad del mal, partiendo de la imagen nietzscheana del uróboros, que se desarrollará en la tercera parte de la novela. Luis Sebastián Rosado, el narrador del capítulo en el que Lima recita este pasaje, apenas llega a discernir la anécdota que se desarrollará en su plenitud al final de la novela, casi 500 páginas después: «Y después de recitar a Rimbaud contó una historia sobre Rimbaud y sobre una guerra, no sé qué guerra, la guerra es un tema que no me interesa, pero había algo, una ligazón entre Rimbaud, el poema y la guerra, una anécdota sórdida, seguramente» (Bolaño, 2016: 187). Este es un punto esencial sobre cómo Bolaño recupera y actualiza a Rimbaud como mito en su novela, y por ello se analizará en detalle más adelante.

Sea como fuere, este episodio cambia profundamente a Rimbaud, desde su producción poética a su comportamiento social. «Destrozado e iluminado por la experiencia sufrida, ya nunca volvió a ser el mismo» (Starkie, 2007: 103). Es a partir de este momento cuando se empieza a fraguar otro aspecto fundamental del mito rimbaudiano: el del joven poeta como rebelde, cuya rebeldía es propia de una juventud maltratada. En efecto, a su regreso a Charleville, Rimbaud comienza a hacer gala de una actitud escandalosa y contestataria, actitud quizás condicionada por la hiriente incompreensión que el hasta entonces mentor de Rimbaud, Izambard, mostrara en relación al «Corazón atormentado», que rechazó como incomprensible e incluso parodió con un poema de cosecha propia, sin alcanzar a comprender los sentimientos de su pupilo al mostrárselo.

Al hablar de rebeldía hacemos referencia, en este caso, a una forma dialéctica en la que el individuo se distancia y se diferencia, a modo de reacción, de un grupo social más o menos homogéneo, al que en principio pertenecía y que ahora concibe como masa, a la que opone su recién reconocida individualidad. La forma de establecer esta distancia es, entre otras, el desafío de las normas sociales (morales, éticas, etc.) y las costumbres que caracterizan al grupo. Rimbaud se rebela, así, contra las normas de corte pequeñoburgués de su Charleville natal, y de este modo le devuelve el golpe a una sociedad por la que se sentía traicionado:

Nunca había sido tan difícil tratar con él, ni se había mostrado tan discutidor e insolente. Había decidido hacer todo lo que estuviera en su mano para escandalizar a la ciudad y desacreditar el apellido familiar. Se negó a lavarse y se dejó crecer el cabello en rizos desmesuradamente largos que le cubrían los hombros; sucio, hirsuto y con las manos en los bolsillos, se paseaba por las calles principales de Charleville a la hora del aperitivo, cuando estaban más concurridas, fumando en una pipa corta y, lo que se consideraba más escandaloso, con la abertura de la cazoleta hacia abajo (2007: 107).

Inconscientemente o no, Rimbaud va fraguando una nueva imagen del poeta, la del poeta como escandalizador, rebelde y vagabundo, a la que tantas referencias encontramos en Bolaño: desde sus infrarrealistas, convertidos en «realistas viscerales» en la ficción de *Los detectives salvajes*, hasta la estética de los personajes que pueblan sus poemas (por ejemplo, el poema «Sucio, mal vestido»). Los escándalos «poéticos» de los realistas viscerales, que van desde su pretensión abiertamente declarada de secuestrar a Octavio Paz hasta los sabotajes contra actos literarios opuestos a su movimiento, son el espejo de aquel Rimbaud que, al iniciarse la Comuna, paseaba por «delante de las principales tiendas de la ciudad» y exclamaba a voz en grito, burlón: «¡Tengan cuidado! ¡Les va a llegar su hora! ¡El orden ha sido vencido!» (2007: 107). Todos estos actos comparten el deseo de tambalear el orden burgués imperante (o, al menos, la tranquilidad de sus representantes) mediante un desafío lanzado por un poeta joven desde los márgenes, impulsado por una energía caótica y adolescente que se conoce incapaz de obtener resultados que trasciendan al propio escándalo, y cargados por tanto de un tono de impotencia y melancolía.

Asimismo, enfocando esta rebeldía desde las coordenadas del viaje, resulta evidente que este desprecio por sus paisanos, que extrapolará más tarde a toda Europa, se convertirá en uno de los principales motores de su viaje, entendido una vez más como fuga. Es uno de los motivos «secundarios» para viajar que Baudelaire ya apuntaba en su poema «El viaje»: el viaje «para alejarse de una patria infame» (Baudelaire, 1970: 214). Tal y como lo entiende Henry Miller, Rimbaud «actúa como alguien que se ha percatado de las mentiras y las ilusiones. (...) La sociedad no es más que un rebaño de imbéciles, bribones y perversos. Solo tendrá, pues, fe en sí mismo. (...) Allí comienza la huida, el ambular errante, la deriva» (Miller, 2003: 108-109). La rebeldía estará, por tanto, estrechamente ligada al deseo de libertad que ya había impulsado sus primeros viajes, si bien con un valor polémico añadido de rechazo por los demás, lo que inevitablemente marcaría aún más la percepción de su individualidad.

La conciencia de su individualidad, codificada en su recién adquirida rebeldía, condiciona un giro brusco en su concepción estética, ya anunciado por el «Corazón atormentado». En efecto, esta actitud de Rimbaud de rebeldía ante la vida lo conduciría con el tiempo a una nueva forma de entender la poesía, no ya provista de una simple función estética, sino también de una función espiritual, purgativa, mística y casi mágica. De este modo, a un nivel superficial la poesía de Rimbaud se llena de blasfemias, palabras malsonantes y todo tipo de atentados contra el gusto de la época: «Todo lo sucio y feo que se me ocurre, en palabras y acciones, se lo ofrezco, y ellos me pagan *en bocks et en filles*» (Starkie, 2007: 109), escribe a Izambard. Sin embargo, este mismo desprecio por lo material y lo social lo llevan a buscar una estética propia que le permita alcanzar la redención personal, al modo de un místico, mediante la poesía:

Mientras superficialmente, Rimbaud se interesaba por la blasfemia y la obscenidad y su vida cotidiana era todo lo disoluta que sus humildes circunstancias lo permitían, en lo más hondo de su ser buscaba algún medio para escapar a un mundo que le asqueaba; buscaba algún ideal en el que perderse y que le permitiera olvidarse de una realidad cuyas exigencias era incapaz de aceptar; buscaba algo que se apoderase de él y lo sacara de sí mismo, algo que iluminara todo repentinamente y llenara de significado la miseria que lo rodeaba (2007: 123).

A partir de esta búsqueda de redención mediante la poesía, Rimbaud desarrollaría su famosa teoría del *voyant* o vidente, que supondría una continuación lógica del pensamiento de Baudelaire, de raíces ocultistas, según el cual el poeta se convertiría en un vehículo de transmisión «para la voz del Eterno». Una suerte de vidente o médium, porque «él mismo tiene muy poca importancia, ya que se limita a ser la expresión inconsciente de alguien que habla por su boca» (2007: 158). Así, el poeta, haciendo gala de una *hýbris* faustiana de la que más tarde se arrepentiría, aspiraría a convertirse en una especie de mago «en armonía completa con las leyes de la fuerza y del poder eternos. Si lo consigue se identificará con el eterno poder creador del universo, convirtiéndose en un creador semejante a Dios» (2007: 136). Encontramos aquí nuevamente a los griegos como ideal, como también lo fueran para los románticos o para Nietzsche, pues esta idea central de la estética de Rimbaud parte del pasaje platónico del *Ion* en el que Sócrates afirma que «los buenos poetas producen sus hermosísimos poemas no como efecto de un arte que poseen, sino por ser ellos mismos inspirados y poseídos por un dios» (2007: 155). De hecho, para Rimbaud, los románticos habrían sido los primeros poetas, desde los griegos, que se habrían acercado, aunque inconscientemente, a la figura del *voyant*, ya presente de forma consciente en Baudelaire.

Con el fin de alcanzar el estado de elevación propio del poeta, Rimbaud recurriría a cualquier método, incluso si este conllevaba la degradación de su propio cuerpo y mente, que le permitiera desligarse de sí mismo para alcanzar el deseado estado de éxtasis místico que la poesía ayuda a vislumbrar. Esto es lo que, en su teoría del *voyant*, Rimbaud llamaba *dérèglement de tout les senses* (desarreglo de todos los sentidos) (2007:137). Esta enajenación, que supone una fuerza creadora esencial para Rimbaud, la encontramos sintetizada en su famoso aforismo *Je est un autre* (yo es otro). Observamos aquí nuevamente la influencia de Baudelaire y su «Poema del hachís», pues Rimbaud buscaba alcanzar el deseado estado de desarreglo de todos los sentidos mediante el consumo, entre otras, de esta sustancia cuya lírica descripción realizada por Baudelaire hacía al poeta «desear esta experiencia que le parecía liberadora» (2007: 149).

No obstante, este estilo de vida frenético era fuente de profundo sufrimiento para el poeta que «conservó siempre, en medio de las peores aberraciones, el sentido del pecado» (2007: 159). Rimbaud, como poeta, sacrifica su bienestar al servicio de la poesía, que para él es un vehículo fáustico para alcanzar la libertad de acción de la divinidad. Como Bolaño, que en su idea de la poesía entendida como un compromiso total con la existencia sacrifica la propia vida por la poesía, dedicándola a su cultivo, Rimbaud podría sin duda haber afirmado también aquello de que «la literatura es un peligro» (Bolaño, 2004: 36-37). Desde luego, mantenerse fiel a su doctrina literaria y espiritual suponía para Rimbaud «ser capaz de mortificarse corporal e intelectualmente y de llegar a la automutilación cuando lo consideró necesario» (Starkie, 2007: 159). En este sentido llega a afirmar el poeta que

«El sufrimiento es tremendo», escribió, «la más inefable tortura, y el poeta necesitará toda su fe, toda su fortaleza sobrehumana porque se convierte en *le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, et le suprême savant* [el enfermo grave, el célebre criminal, el gran maldito y el sabio supremo]» (2007: 159).

Con la idea de «el gran maldito» recalamos nuevamente, como ya sucediera con Poe o con Baudelaire, en la figura de esos poetas malditos que reunirá precisamente poco después Paul Verlaine en su obra *Los poetas malditos (Les Poètes maudits)*, de 1884, donde glosa, a modo de homenaje, a Rimbaud, Mallarmé (cuya influencia también se analizará), o a sí mismo, entre otros, y que posteriormente se convertirá en el germen de aquellos «raros» a los que homenajeaba Rubén Darío en el ámbito hispano. Como resulta evidente, todo queda dentro de la constelación de autores y referencias de los que se nutrirá con fruición Bolaño.

Por otra parte, la nueva concepción de la poesía de Rimbaud precisaba de nuevas formas poéticas capaces de canalizar su realización, por lo que resulta lógico que Rimbaud aspirara a una renovación de las formas estéticas. Este deseo de renovación estética no es ajeno, a su vez, al mencionado carácter de rebeldía, que empujaba al poeta a alejarse marcadamente de las formas ya establecidas por sus predecesores, como los parnasianos, a los que imitara en los poemas de su infancia, y a acercarse a los audaces y desafiantes poemas de Baudelaire y a otros poetas del aún naciente Simbolismo, como los de Verlaine. No obstante, si como vidente Baudelaire era para Rimbaud «el rey de los poetas, *un auténtico Dios*», también calificaba su forma como «mezquina», porque «las invenciones de lo desconocido exigen formas nuevas» (2007: 157). Este radical deseo de purificación o renovación de las formas de la poesía se refleja en los poemas de Rimbaud de esa época, en los que «encontramos los experimentos más audaces de Rimbaud en materia de vocabulario, la utilización de palabras hasta entonces nunca empleadas en poesía: palabras triviales, palabras científicas, palabras obscenas y expresiones coloquiales» (2007: 166-167), unos experimentos que desaparecieron en sus poemas posteriores, escritos bajo la influencia de Verlaine, pero que seguirían demostrando una audacia extremada tanto en la forma como en el contenido.

En un periodo de transición entre este contexto de renovación estética y psicológica y sus formas más ortodoxas anteriores se enmarca uno de los grandes poemas de Rimbaud en donde se deja entrever su propia concepción del viaje, al menos como imagen o símbolo poético. Se trata del poema «El barco ebrio» («*Le bateau ivre*»), escrito en el verano de 1871. «El barco ebrio» es un poema de transición en todos los sentidos. Supone una transición estética, pero también una transición vital, pues marca un punto y aparte de su estancia en Charleville para pasar a vivir en el París de sus ilusiones amparado bajo el ala protectora de Verlaine, con el que ya se había carteadado. No es de extrañar, por tanto, que el gran símbolo del poema sea el tránsito, el viaje, y concretamente una travesía marítima, con toda la carga simbólica que esta imagen conlleva tanto en la literatura anterior como en la posterior. Starkie cita como posibles influencias del poema a Michelet, Figuiet, Verne, Hugo, el *Arthur Gordon Pym* de Poe y, sin duda, «El viaje» de Baudelaire:

Rimbaud deseaba continuar la aventura donde Baudelaire la había dejado. *Le voyage* se había limitado a las regiones de este mundo, a la contemplación del «spectacle ennuyeux de l'immortel péché» [el tedioso espectáculo de la culpa insistente] (...) Rimbaud no se dejaba atar por el *ennui* de este mundo ni sus limitaciones (...). Era un *voyant* y zarparía inmediatamente en su navío — era su privilegio— hacia el reino del futuro. (...) Aquí y ahora, en esta vida, lo vería todo, lo

experimentaría todo sin esperar a la muerte del cuerpo. Vería lo invisible y expresaría lo inefable. «J'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir» [He visto algunas veces lo que el hombre creyó ver] (2007: 173-174).

El poeta zarpa en su navío, dice Starkie, y añado que el poeta *es* a su vez el navío, y es este uno de los hechos que resultan llamativos del poema. Así, por ejemplo, la voz poética, en primera persona, afirma, en traducción de Mauro Armíño, que «el agua verde se filtró en mi casco de abeto / y de manchas de vinos peleones y de vómitos / me lavó, dispersando ancla y gobernalle» (Rimbaud, 2016: 297). El poeta se identifica con la figura de un navío que vaga arrastrado por un mar tormentoso, solitario y sujeto a una trayectoria azarosa dictada por los embates de las olas. No obstante, pese a lo precaria que pueda parecer la situación de esta nave, la voz poética, embriagada y extática, se deleita con su soledad (pues afirma no añorar «el ojo necio de los faros») y con las visiones fantásticas que su trayecto errático le ofrece únicamente a él, visiones que quedan reflejadas en una retahíla de estrofas —«He visto el sol bajo, manchado de místicos horrores (...) He soñado la noche verde de nieves deslumbradas (...) ¡He visto fermentar los pantanos enormes, nasas / donde se pudre entre los juncos un Leviatán entero! (2016: 299)— cuya quintaesencia queda sintetizada, a su vez, en el verso «y a veces he visto lo que el hombre creyó ver», una de las ideas centrales del poema. Teniendo esto en cuenta, resulta claro que el viaje funciona aquí como un símbolo optimista del destino de Rimbaud como poeta-vidente. Viaje y poesía se entrelazan una vez más, y cada uno se constituye en reflejo de lo otro. Y, sin embargo, a pesar de haber contado con el privilegio de experimentar todas esas visiones maravillosas en sus viajes poéticos, una repentina nostalgia trunca la épica de los trayectos del poeta-navío y pone fin al delicioso delirio: «¡Pero es cierto, lloré demasiado! Las Albas son desoladoras. / Toda luna es atroz y todo sol amargo: / el acre amor me ha hinchado de embriagantes sopores. / ¡Oh, que se estrelle mi quilla! ¡Que yo me hunda en el mar!» (2016: 303). La nostalgia devuelve al poeta al terreno mucho más prosaico de su infancia, donde la única embarcación con la que contaba para surcar los mares del mundo y la poesía era un pequeño barquito de papel que flotaba en una charca. El viaje del poeta deviene, en última instancia, un viaje de la memoria, y ello a pesar de la corta edad que aún tenía Rimbaud cuando compuso el poema: «Si deseo un agua de Europa, es la charca / negra y fría donde, en el crepúsculo embalsamado, / un niño en cuclillas, lleno de tristeza, suelta / un barco frágil como una mariposa de mayo» (*ibid.*).

Rimbaud plasma en el poema la idea tanto de sus aventuras en el terreno de la poesía como la de su ansia de viajes más terrenales, y codifica ambas mediante el símbolo de la

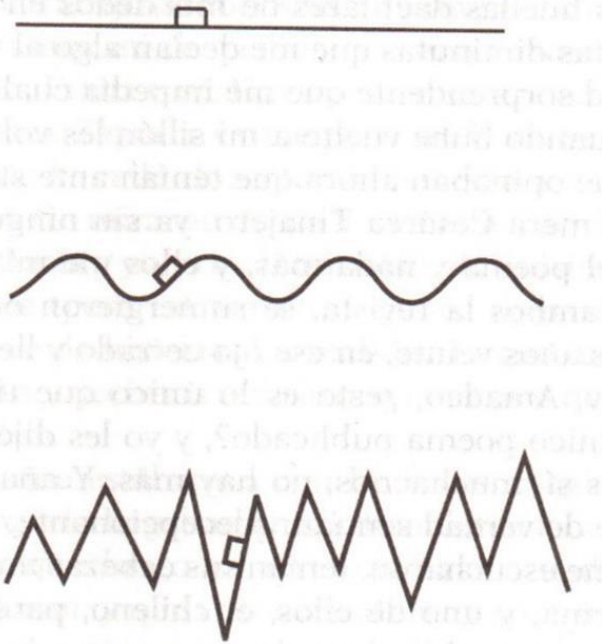
navegación. Rimbaud, al parecer, se aferra a este símbolo a lo largo de su vida, durante la cual se entenderá a sí mismo como un navegante, como ya sucediera en «El barco ebrio». Prueba de ello es este dibujo, obra del propio poeta, en el que Rimbaud aparece recostado en un bote sobre el que se lee *Navigation*.



* NAVIGATION », DESSIN D'ARTHUR RIMBAUD.

Tal y como ya deja entrever Balada Campo (2015), la metáfora de la navegación presente en «El barco ebrio» resulta un interesante punto de comparación, para establecer el alcance y la influencia de esta idea rimbaudiana del poeta como navegante a merced de las olas, con un poema pictogramático que Bolaño reutiliza a lo largo de su obra. Este dibujo-poema aparece por primera vez en la novela en prosa poética *Amberes* (*Gente que se aleja* en su primera versión, recogida en Bolaño, 2007: 175), pero alcanzará su máximo desarrollo como uno de los ejes vertebradores de *Los detectives salvajes* bajo el título de «Sión». Lo reproduzco a continuación para dar pie a un breve análisis comparativo:

Sión



En el contexto de la novela, el pictograma es el único poema de la poeta perdida Cesárea Tinajero al cual los dos personajes principales de la obra, trasuntos de Bolaño y de su amigo Mario Santiago, han logrado acceder tras una ardua búsqueda. Son los mismos protagonistas de la novela quienes interpretan rápidamente el dibujo como un símbolo de la navegación. Así pues, «el poema de Cesárea Tinajero se titula “Sión” (...) Este título es interpretado por Lima y Belano como navega[sión]. Para ellos el poema presenta un barco que navega en el mar independientemente del estado de la mar. *Navigare necesse est*» (Balada Campo, 2015: 107). Siguiendo esta interpretación, el primer dibujo mostraría a un bote rectangular en un mar en calma; en el segundo dibujo, un cierto oleaje zarandeo al bote; y en el tercero, el bote, aún fijo en el mismo punto, se ve sacudido por una tormenta que alza a su alrededor unas olas escarpadas como riscos. La coincidencia con «El barco ebrio» de Rimbaud resulta tan llamativa que el dibujo podría llegar a leerse como un resumen esquemático o pictórico de aquel poema. En ambos casos, el poeta (en el caso de «Sión» una poeta ficticia, aunque en *Amberes* el poema no aparece atribuido al personaje de Cesárea) se identifica con una nave, como, por cierto, ya sucediera en el poema de Bolaño «Mi vida en los tubos de supervivencia», analizado anteriormente. Y, en ambos casos, la nave-poeta es un elemento pasivo, observador, sometido a la acción de fuerzas externas, como nos demuestra en «Sión» el hecho de que el barco aparezca siempre fijo en el mismo punto mientras que el elemento

cambiante es el entorno, cada vez más intransitable. De hecho, es la fuerza del elemento marítimo, en ambos casos símbolo de una realidad más difícil de abarcar en su totalidad, la que zarandea y agita al buque, completamente sometido a su merced. Cabe recordar también, en relación a este punto, el análisis del *Arthur Gordon Pym* que se llevó a cabo en el apartado anterior. En él se desarrolló la idea de que, una vez en el mar, todos los acontecimientos que se suceden escapan al control de Arthur. Esto puede resultar más claro si se recuerda la función que Rimbaud atribuía al poeta, como vehículo de una fuerza ajena a su control, que lo atraviesa. También para Bolaño el poeta está sometido a un determinado destino en cuanto «enfermo de poesía» o letraherido; el poeta de Bolaño es también un *grand malade*. Tanto para Rimbaud como para Bolaño, el poeta, como ser marcado por un destino ineludible, podría entenderse como una suerte de héroe trágico sujeto a un *fatum* al cual se opondrá simultáneamente un tozudo deseo de libertad personal. La tensión resultante del choque entre destino y libertad individual sería a su vez origen de una fecunda fuerza creadora.

Por otra parte, tanto en «El barco ebrio» como en «Sión» encontramos una progresiva escalada de tensiones hacia un clímax que nunca se concreta en el poema. En el caso de Rimbaud, la escalada, marcada por la acumulación rítmica de sus visiones fantásticas, acaba en una brusca vuelta al hastío de la realidad y al refugio en la nostalgia del pasado: el poeta solo ha sido capaz de captar un breve atisbo de las maravillas propias de la divinidad de la que se declara portavoz. En el poema de Bolaño, el futuro del barco-poeta, zarandeado por olas cada vez mayores, es mucho más incierto, si bien el desarrollo último de *Los detectives salvajes* (y en especial del personaje de Cesárea, con su eventual silencio poético) podría darnos algunas pistas, en caso de que consideremos el poema como una parte de esta novela y no como una pieza con autonomía propia.

Más allá de estos poemas, el mar siempre será un símbolo de evidente atractivo para un poeta, y este alcanzará una fuerte carga simbólica tanto para Bolaño como para Rimbaud. Pero donde Bolaño tenderá a ver naufragios, o Baudelaire a ver el hastío del elemento inacabable y monótono ajeno a los hombres, Rimbaud encontrará en el mar un símbolo de libertad, un espacio infinito que recorrer y un ansia por ver lo que hay más allá. Por ello la presencia del mar será un aliciente que espoleará en Rimbaud el deseo de viajar, de alejarse siempre del lugar presente, como sucederá durante sus posteriores estancias en Londres con Verlaine.

Fue precisamente Verlaine, como dijimos, quien invitó a Rimbaud a París en la época en la que este escribió «El barco ebrio». La tortuosa relación que ambos poetas compartieron, que oscilaba desde el amor al odio más enconado, permitió a Rimbaud poner en práctica sus teorías del desarreglo de todos los sentidos, hasta ahora puramente teóricas, al compartir una vida de excesos llevada hasta el límite del desenfreno. La extraña relación de ambos poetas dinamitaría a su vez la relación con el resto de poetas del entorno de Verlaine, que acabarían por rechazarlos, especialmente a Rimbaud que, altivo y orgulloso, les devolvía un desprecio centuplicado. No era esta sino otra forma del desprecio a la sociedad propia del poeta-rebelde que lo acabaría empujando a abandonar Europa de forma casi definitiva: «Él, por su parte, no se esforzaba en disimular el desprecio que sentía por todos ellos, ni les ocultaba el hecho de que consideraba antediluvianas sus teorías del arte. Mientras se hallaba entre ellos, había en su rostro una permanente expresión de desprecio» (Starkie, 2007: 198). A raíz de esto, Rimbaud se ganó el rechazo de sus colegas, «y muy pronto todos los hombres de letras le hicieron el vacío» (2007: 203).

Nada parecía atar ya a Rimbaud a Francia. Verlaine fue el acompañante, y en parte impulsor, de sus primeros viajes internacionales, que se pueden entender como una continuación lógica del ideal de vida nómada cuyos orígenes encontrábamos en aquellas escapadas de Charleville en su más temprana adolescencia. Verlaine, aparte de fijar para siempre a Rimbaud en la historia como un poeta maldito, lo bautizaría más tarde con otro epíteto de ecos homéricos que refleja su *Wanderlust*, su ansia de viajar: *L'homme aux semelles de vent* («El hombre con suelas de viento»). Starkie cita uno de los poemas de Verlaine en el que apela a la faceta nómada de su amigo:

La maldición de no estar jamás harto / te sigue por el mundo donde el horizonte te atrae / (...)
Ahora te es preciso pasar por los portones, / apretando el paso con miedo a que alguien suelte el
perro / (...) ¡Desdichado tú, francés, tú, cristiano, qué lástima! / Pero tú sigues –el pensamiento
oscuro de la imagen / de una felicidad que necesitas inmediata– siendo / ateo (¡con el vulgo!) y
ansioso del instante (2007: 454).

En efecto, una vez liberado del yugo familiar, Rimbaud visita gran cantidad de países europeos, no como un turista adinerado, sino como un vagabundo bohemio que en ocasiones se ve forzado a buscarse la vida en el extranjero en empleos apenas, o en absoluto, relacionados con su quehacer literario. Es interesante pues detenerse en este aspecto y realizar un recuento de los países visitados por Rimbaud en un periodo de tiempo relativamente breve, de solo unos cuantos años.

El 7 de julio de 1872, contando Rimbaud con apenas 17 años, parte junto a Verlaine rumbo a Bélgica, desde donde posteriormente pasarán a Inglaterra. Con este viaje, Rimbaud experimenta una primera toma de contacto con el estilo de vida que seguiría durante prácticamente el resto de sus días. Se da por hecho que durante su etapa londinense escribió buena parte de sus *Iluminaciones (Illuminations)*, una de sus dos grandes obras finales junto a *Una temporada en el infierno (Une saison en enfer)* sin contar el largo poema desaparecido *La caza espiritual (La chasse spirituelle)*. Sin duda, Rimbaud y Verlaine se adaptaron como pez en el agua a los excesos de la vida bohemia de la capital inglesa, pero también se vieron obligados a buscarse el sustento ejerciendo trabajos más prosaicos que su producción poética, principalmente como profesores de francés para aquellos escasos alumnos que requerían sus servicios. En Londres, Rimbaud se aficionó a visitar los muelles, donde se reencontró con aquel mar al que cantara en su «Barco ebrio» y que reavivó en él el ideal escapista de una vida nómada que había caracterizado su infancia y su temprana adolescencia:

A Rimbaud le gustaba cada vez más frecuentar los muelles [...] y hablar, cuando conseguía que le entendieran, con los marineros que encontraba, haciendo que le describieran lo que habían visto en sus viajes por lugares remotos, tratando de saber cómo eran sus interlocutores y de penetrar en el misterio de su vida nómada e inquieta (Starkie, 2007: 355).

Los sueños de su infancia, «los mismos anhelos, empezaron a acumularse ahora de nuevo en su mente» (2007: 355). La imagen de Rimbaud charlando con los marineros en los muelles nos remite con viveza a «El viaje» de Baudelaire, con aquel yo poético que escuchaba con deleite las noticias del mundo exterior que traían los navegantes y que servían como acicate de la imaginación y la poesía.

A la vez que el deseo de Rimbaud de retomar sus planes nómadas va cobrando fuerza, su relación con Verlaine se va volviendo más insostenible, y en sus poemas inspirados en Londres, Rimbaud empieza a mostrar el rechazo, el arrepentimiento y el desprecio por su forma de vida anterior que se concretarían en *Una temporada en el infierno* y que, en última instancia, lo empujarían a abandonar la creación literaria. En uno de los poemas de dicha obra, Rimbaud afirma que «el libertinaje es estúpido, el vicio es estúpido; hay que echar la podredumbre a un lado» (Rimbaud, 2016: 483). La aplicación práctica de la teoría del *voyant* ha fracasado, y el propio Rimbaud empieza a sentirse desencantado con la literatura como un medio para alcanzar la trascendencia. Este desencanto lo llevaría, progresivamente, a abandonar la creación literaria como ejercicio místico a favor de otras búsquedas en terrenos

diferentes, como las matemáticas o la música, que en última instancia lo conducirían a perseguir un estilo de vida más prosaico y pragmático, sin desprenderse aun así de un cierto romanticismo implícito en su modo de vida nómada y aventurero que conecta al Rimbaud hombre de acción de los últimos años con el joven y soñador Rimbaud en Charleville. Ciertamente, el silencio de Rimbaud posterior a *Una temporada en el infierno* (aunque muchos críticos opinan que algunas de las *Iluminaciones*, aquellas escritas en prosa y de un corte menos espiritual y más intelectual, se compusieron después que esta) incluye entre sus elementos una explícita renuncia a la literatura que se evidencia en esta obra, en la cual plasma, entre otras cosas, ideas tan rupturistas con su forma de vida previa como esta: «Ahora odio los arrebatos místicos y las extravagancias estilísticas. Ahora puedo decir que el arte es una bobada» (2007: 374). Se trata de una renuncia producto de la angustia resultante de comprobar la futilidad de sus desproporcionados esfuerzos poéticos mediante la destrucción de la propia salud y el intelecto. Como forma de romper con esta vida contemplativa percibida por el poeta como infructuosa en última instancia, Rimbaud siente la llamada del viaje, simbolizada en su *Una temporada en el infierno* con la imagen del mar, «al que amaba como si él hubiera debido lavarme de una mancha» (Rimbaud, 2016: 517). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el rechazo explícito de la literatura que ejerce Rimbaud, y su consiguiente silencio y nomadismo, se ejercen desde unas coordenadas inevitablemente poéticas y literarias, en cuanto que suponen un deseo de llevar a la práctica, de forma inconsciente o no, todas aquellas ideas poético-filosóficas de corte romántico y pasadas por el filtro de Baudelaire que hemos venido analizado hasta ahora en el presente bloque. En este sentido, tal y como apunta Henry Miller, uno de los objetivos del nomadismo de Rimbaud habría sido experimentar aquella forma romántica del viaje panabarcante destinado a verlo y vivirlo todo en la vida: «¿Cuál fue entonces el fin, la meta de una vida tan estrenua? Por un lado, naturalmente, explorar todas las facetas posibles de la vida. El mundo estaba para él [y cita al poeta] “lleno de estupendos lugares que las existencias reunidas de mil hombres no bastarían para recorrer”» (Miller, 2003: 70). De este modo, muy al contrario de alejarse de la literatura con su silencio rupturista, podría entenderse su conversión en viajero y hombre de acción como una forma de llevar a la práctica las ideas de «El viaje» de Baudelaire y de su propio «Barco ebrio» desde una nueva perspectiva en la que la creación literaria se sustituye por la creación experiencial. Para Starkie, la conversión de poeta contemplativo en hombre activo de Rimbaud respondería a un ideal de la época, expresado por Michelet (y que, por lo demás, también tenía mucho de literatura), basado en una nueva forma de héroe activo moderno, en oposición al ideal del héroe pasivo cristiano

(Starkie, 2007: 453). Dicho de otra forma, con este salto, Rimbaud habría disuelto para siempre toda su energía poética en su propia vida, volviendo ambas inseparables e indistinguibles. Expresado en términos de Bolaño, esta fusión supondría el más alto grado del compromiso total rimbaudiano de la poesía con la existencia, que funcionaría como uno de sus los ideales vitales del escritor chileno y que encuentra aquí uno de sus principales precursores.

Al mismo tiempo, la definitiva ruptura de Rimbaud con Verlaine le permitirá afrontar sus viajes en solitario una vez más, como en sus primeras escapadas, lo cual supone una de las claves de nuestro análisis del viaje. Así, tras un breve regreso a Londres, su convivencia con Verlaine se vuelve insostenible, y este huye de nuevo a Bélgica en 1873. Rimbaud partió en su búsqueda y, tras acaloradas discusiones, Verlaine disparó contra él con un revólver, hiriéndolo. Este episodio le sirvió a Rimbaud para distanciarse definitivamente de su amigo, salvo por puntuales correspondencias, pues concebía su amistad con «el Príncipe de los poetas», al que cantara en el poema «La virgen loca» («Vierge folle»), de *Una temporada en el infierno*, como algo propio de su vida pasada de lo cual deseaba desprenderse para poder seguir avanzando hacia su ideal.

A partir de este momento, Rimbaud comienza sus viajes en solitario por Europa. Tras un breve regreso a Londres junto al poeta Germain Nouveau en 1874, Rimbaud pasó aproximadamente cinco años viajando a la manera de un vagabundo, principalmente por Europa, pero llegó hasta «El Cairo, Alejandría e incluso Java» (2007: 453). Delahaye, amigo de la infancia de Charleville de Rimbaud, realiza en esta época diversas caricaturas de su amigo durante sus viajes. En una de ellas, Rimbaud, con unas piernas larguísimas, recorre Europa a grandes zancadas mientras una serie de personajes ataviados a la manera de los distintos pueblos le saludan al pasar. Bajo el dibujo aparece la inscripción *le nouveau juif errant*, «el nuevo judío errante» (2007: 323).

Puede ser útil realizar un repaso de las singladuras de Rimbaud, cuyos pasos seguirían un siglo después, si no de manera exacta sí espiritualmente, otros nómadas literarios y desesperados: el Roberto Bolaño y el Mario Santiago de la realidad, y el Arturo Belano y Ulises Lima de la ficción de *Los detectives salvajes*. Al igual que sucede con el Belano de *Los detectives salvajes*, Rimbaud no va a los países con la intención de verlos, sino con la de vivir en ellos.

De este modo, en enero de 1875, Rimbaud viaja a Alemania con la esperanza de aprender el alemán, y allí se alojó con una familia de Stuttgart. Apenas transcurrido medio año, abandona el país y cruza los Alpes para llegar hasta Italia. En Milán lo acoge «una viuda caritativa» a la que le regala un ejemplar de *Una temporada en el infierno* (2007: 457). Sufrió una insolación y tras su tratamiento fue repatriado a Marsella, donde trabajó en el puerto, tras lo cual regresó a su Charleville natal, a donde siempre lo acababan encaminando sus pasos. Esta primera etapa nómada presenta rasgos comunes que lo acompañarían el resto de su vida y que lo distancian de su etapa de *voyant*: el deseo de aprendizaje y de contar con una independencia económica que lo empujaría a llevar a cabo toda clase de trabajos, así como el ya mencionado abandono progresivo de la literatura que va quedándose en segundo plano. En detrimento de esta, Rimbaud se dedica a otras artes como la música, pues por esa época empieza a aprender a tocar el piano. En la primavera de 1876, Rimbaud reanuda sus viajes, esta vez en dirección a Rusia. No obstante, solo llega hasta Viena, ciudad también presente en las andanzas de Ulises Lima en *Los detectives salvajes* (y del Mario Santiago histórico). Más tarde Rimbaud se trasladó a Holanda. Guiado por un impulso, se alistó en el ejército de este país (idea, la de alistarse al ejército, que ya había mencionado a Verlaine en una de sus cartas) y partió en dirección a Java, con lo que salió por primera vez de Europa y se adentró en un territorio colonial como los que habría de habitar en la última etapa de su vida. No obstante, su inquietud lo empujó a una temprana deserción y regresó a casa en un barco inglés. La primavera siguiente (1877), partió hacia Hamburgo, donde supuestamente aceptó un empleo en un circo ambulante que iba a realizar una gira por las capitales escandinavas (lo cual también plasmó Delahaye en una de sus caricaturas, en la que Rimbaud brinda con absenta con un oso). Más tarde intentó llegar hasta Alejandría, pero cayó gravemente enfermo y tuvo que desembarcar en Italia. En otoño de 1878 repitió su viaje a Hamburgo y desde ahí viajó hacia Génova para embarcarse en un barco con dirección a Egipto. Desempeñó distintos trabajos en Alejandría y Suez y desde allí partió hacia Chipre, donde fue contratado como capataz de un grupo de trabajadores de una cantera. Ejerció este oficio durante un tiempo, hasta junio de 1879, y allí se vio expuesto a las condiciones de vida y de trabajo más duras: «Las condiciones de vida eran intolerables; a él y a los hombres a su cargo les faltaban las cosas más elementales; escaseaban los alimentos y carecían incluso de un refugio donde guarecerse, por lo que les torturaban los mosquitos que, además, les transmitían el paludismo» (2007: 476). Desde Chipre regresó a su Charleville natal, lo que pondría fin al último de sus viajes europeos.

Durante esta etapa, la conversión del lánguido niño poeta en el mencionado hombre de acción parece haber culminado. Nos encontramos ahora ante un Rimbaud completamente distinto de aquel adolescente de rasgos delicados acostumbrado a la ociosidad y a los excesos en compañía de otros literatos. El Rimbaud tardío es una figura casi ascética, dispuesta a desempeñar todo tipo de trabajos forzados para ganarse su sustento, curtido y pragmático, un hombre enérgico muy distante de aquel poeta contemplativo y fascinado por las alucinaciones. En su veinticinco cumpleaños, su amigo de la infancia Delahaye lo encontró

considerablemente más reposado y sobrio. Parecía haber perdido el interés por las bebidas alcohólicas y las emociones intensas, y una vez más se advertía en sus ojos un algo bondadoso y espiritual. Por entonces lo que más le enorgullecía y valoraba eran las “buenas referencias” que le había dado su patrón chipriota (2007: 478).

Esta última observación nos permite hacernos una idea de su nueva visión más pragmática del mundo. Por otra parte, esta «nueva personalidad» de Rimbaud alcanzará su máximo esplendor en su etapa africana, continente donde viviría los últimos años de su vida, que supondrá la culminación de su existencia activa y donde se haría patente de forma definitiva su desapego y extrañeza hacia Europa, su sociedad, y su vida política y artística.

Arturo García Ramos (2017) también ha relacionado las figuras de Rimbaud y Bolaño mediante la mediación de Henry Miller. El autor estadounidense plantea, a propósito de la nueva actitud de Rimbaud, que el propio hecho de que se retirara a África podría entenderse como una forma de castigo que Rimbaud impone a sus semejantes y a sí mismo. Dicho castigo emanaría del orgullo que lo caracterizaba, lo distanciaba de los demás, y lo empujaba a la búsqueda de esa libertad plenamente individualista y solitaria que, tal y como la concebía, solo podía ser alcanzada mediante el nomadismo. En consecuencia, el autoexilio de Rimbaud en África funcionaría como una penitencia autoimpuesta por sus excesos vitales y por su *hýbris* poética, y a la vez es el acto definitivo de rechazo de la sociedad, un exilio entendido como una acción *contra* los demás en un plano dialéctico. Desde esta perspectiva, el exilio de Rimbaud sería el acto de rebeldía definitivo, tal y como queda reflejado en uno de los pasajes clave de *El tiempo de los asesinos* (1956), el libro donde Miller trata este asunto:

Rimbaud era un suicida *viviente*. Y por ello mismo, tanto más insoportable para nosotros. En realidad, podría haber terminado con su vida a los diecinueve años, pero no, la prolongó hasta hacernos asistir a través de la locura de una vida dilapidada a la muerte viviente que todos nos infligimos. Caricaturizó su propia grandeza de manera que hiciera aún más denigrantes nuestros

mezquinos esfuerzos (...). Todas las cualidades que puso de manifiesto durante su guerra de dieciocho años con la vida fueron aquellas que, como decimos hoy, llevan «al éxito». Hacer del éxito un fracaso tan amargo fue su triunfo; y se necesitaba un coraje diabólico (aun cuando fue en realidad inconsciente) para llevar a cabo este ejemplo (Miller, 2003: 99).

De tal modo, Rimbaud se habría percatado «de las mentiras y las ilusiones. (...) La sociedad no es más que un rebaño de imbéciles, bribones y perversos. Solo tendrá, pues, fe en sí mismo. (...) Allí comienza la huida, el ambular errante, la deriva» (2003: 108-109). Dicho de otra manera, se trata nuevamente del viaje concebido como una forma de afirmación de la libertad y la independencia personal. De forma similar, el repentino silencio literario de Rimbaud podría adscribirse a su vez a estos mismos motivos si se entiende como una forma de rebeldía, o tal vez de orgullo o tozudez traducidos en una negación del mundo.

Sea como fuere, en esta última etapa de la vida de Rimbaud entran en juego nuevos aspectos de la idea del viaje no tan marcados hasta entonces, pero que resultan relevantes para el enfoque de este trabajo. Son ideas como el ya mencionado silencio literario, el exilio, o la culminación de aquella idea del viaje como forma de desaparición o fuga, llevada en este caso al extremo hasta el punto de poder hablar del viaje como una forma de buscar la muerte o simplemente como símbolo de la muerte, también presente en la obra de Bolaño y que tiene uno de sus precedentes, como no podía ser de otra forma, en «El viaje» de Baudelaire (recuérdese aquello de «¡Muerte, vieja capitana, es hora ya! ¡Levemos anclas!»).

La realidad es que Rimbaud fue contratado en el almacén de un exportador de café en Adén y de allí pasó a Harar, en la actual Etiopía (entonces Abisinia), con la misión de encargarse de los nuevos almacenes de la empresa en la ciudad. Rimbaud pronto se encontró hastiado con el lugar y expresaría su deseo de continuar con su vida nómada a su madre, a quien escribe preguntándole noticias sobre las obras del canal de Panamá para ir allí a trabajar. No obstante, Rimbaud permanecería en África casi hasta sus últimos días, y la ciudad de Harar pasaría a ocupar un lugar destacado de su biografía. Las llamativas excepciones aventureras a lo que podríamos denominar su sedentarismo colonial fueron las expediciones que encabezó hacia el interior de un África aún poco explorada por los europeos.

Durante sus trabajos en este exilio autoimpuesto, Rimbaud nunca halló la paz que buscaba. Al igual que los personajes de Bolaño que seguirían sus pasos (y en esta comparación con el Rimbaud africano tenemos en mente especialmente a los protagonistas de *Los detectives salvajes*), aparece ahora un Rimbaud agotado, desesperado, que vaga sin rumbo ganándose

como puede la vida y sin un plan a largo plazo en mente más allá de sobrevivir a cada día y atesorar algo de fortuna. Desde Harar, Rimbaud escribe una carta a su familia que resulta de especial interés porque refleja este estado de ánimo tan particular del hombre hastiado que se fuerza a seguir adelante:

Yo, por desgracia, no siento ningún apego por la vida; y si vivo, estoy acostumbrado a vivir con fatiga. Pero si me veo obligado a continuar extenuándome como hasta ahora, y a alimentarme de penas tan vehementes como absurdas en estos climas atroces, temo que mi existencia termine por acortarse. (...) En fin, ojalá podamos disfrutar de algunos años de verdadero reposo en esta vida; y menos mal que esta vida es la única, y que eso es evidente, ¡porque resulta imposible imaginar otra vida con penas mayores que la de ésta! (Rimbaud, 2016: 787).

El agotamiento vital que le produce este régimen de vida autoimpuesto recuerda a una forma de penitencia religiosa mediante la cual Rimbaud trata de expiar los pecados de su pasado vital y literario y que a la vez lo posicionaría por encima de sus coetáneos.

Resulta llamativo, del mismo modo, que esta carta demuestra que Rimbaud no había perdido la esperanza en encontrar una paz que no le había proporcionado el ejercicio místico de la poesía y que tampoco lograba hallar en la vida activa y aventurera que, en otro momento, habría supuesto el ideal de evasión de un poeta soñador y adolescente que ansiaba abandonar el entorno de su tierra natal que tanto le hastiaba. En cierto modo, podríamos entender los viajes de Rimbaud como un desengaño respecto a esos sueños de evasión como forma de hallar la felicidad o la paz interior que el poeta buscaba desesperadamente, para descubrir que el entorno no incide en términos absolutos sobre esta. Esto es así especialmente en el caso del viaje a África si tenemos en cuenta que este continente sería uno de los terrenos más radicalmente opuestos al mundo del que buscaba evadirse: Francia y Europa. Si Rimbaud no hallaba su reposo en África, cabría suponer que no podría hallarlo en ningún sitio, lo que supondría una fuente adicional de angustia. Esta forma, de raíz baudeleriana, de la inquietud y la angustia vital es a su vez la que empujaría a viajar a los detectives de Bolaño. Es la puesta en práctica de «La invitación al viaje» de un Baudelaire que habría confirmado, como ya sabía, que su «país de Jauja» no servía en ningún modo como remedio a su hastío. De hecho, en lugar de mitigar la angustia, los viajes servirían incluso para acrecentarla, al dar origen a nuevas fuentes de insatisfacción, relacionadas en el caso del Rimbaud africano principalmente con las penalidades materiales que acarrea la exigencia de la supervivencia y del ahorro.

Por otra parte, y como ya se ha adelantado, resulta llamativo el hecho de que se puede entender el viaje a África de Rimbaud como un acto poético, o suicidio poético, en cuanto que parece suponer la continuación lógica de su experiencia poética, así como de su renuncia a la poesía. Irónicamente, su renuncia a la poesía es la consagración de su vivencia personal de la misma. Toda su vida de entonces pasa a entenderse también, adoptando nuevamente una perspectiva dialéctica, como una respuesta *contra* la poesía, y por tanto esta etapa final de su vida está condicionada negativamente por esta. Asimismo, su renuncia a la poesía solo contribuyó a mitificar su imagen como una esquiva leyenda literaria. Desde ciertos círculos de la sociedad literaria parisina se genera entonces una imagen mítica de Rimbaud como una gran figura literaria en el exilio, y se empieza a confirmar el nuevo mito de Rimbaud que alcanzará su cumbre en la literatura de Bolaño. Así, mientras se encuentra en Abisinia, recibe una carta del director de una revista literaria francesa «invitándole a regresar a Francia para ponerse al frente del nuevo movimiento literario» (Starkie, 2007: 535-536). Pese a que Rimbaud hace caso omiso de la carta, la revista anuncia con alborozo, en febrero de 1891, que conoce el paradero del legendario poeta desaparecido: «¡Esta vez lo hemos encontrado! Sabemos dónde se halla Arthur Rimbaud, el gran Rimbaud, el único Rimbaud verdadero, el Rimbaud de las *Illuminations*. Proclamamos conocer el escondite del famoso desaparecido» (2007: 536).

La mente de Rimbaud, sin embargo, se ocupa en ese momento en aspectos diametralmente opuestos a los que se le ofrecen en la carta ignorada. Parece centrado en buscar una forma de aprovechar las oportunidades de enriquecerse que los territorios coloniales de África ofrecían a los aventureros europeos. Se dedicó, por ejemplo, a la exploración en terrenos por los cuales «ningún europeo había penetrado aún» para encontrar «no solo nuevas fuentes de aprovisionamiento de caucho, almizcle y marfil, sino también para abrir nuevos mercados para los productos franceses» (2007: 492). No sería esta la única empresa arriesgada y a todas luces descabellada que emprendió con el fin de enriquecerse, aunque nunca llegó a obtener el resultado deseado. También se dedicó a actividades más cuestionables cuya ilegalidad se volvía difusa en la marginalidad de los espacios coloniales, como el tráfico de armas, e incluso parece que llegó a interesarse por la compraventa de esclavos, aunque no existe ninguna prueba definitiva de que se dedicara a ello.

Conforme su estancia en África se prolongaba y las privaciones y los trabajos iban agotando al poeta, solitario e incomprendido entre gentes muy distintas de él, Rimbaud empieza a expresar en las cartas que enviaba a su familia un leve pero nostálgico deseo de asentarse,

de renunciar a su exilio autoimpuesto y de reintegrarse a la vida normal de la metrópoli para compartir las mismas aspiraciones que el común de los franceses. Sin embargo, de forma contradictoria, sus cartas siguen reflejando el rechazo del modo de vida europeo, que cada vez le resulta más y más ajeno, y la pulsión siempre presente de continuar con una vida nómada a la que ya estaba más que acostumbrado y a la que no se sentía capaz de renunciar:

La soledad es mala cosa en este mundo. En cuanto a mí, lamento no estar casado y no tener una familia. Por ahora estoy condenado a errar, ligado a una empresa lejana, y todos los días pierdo el gusto por el clima y las formas de vivir, e incluso la lengua, de Europa. ¡Ay!, ¿para qué sirven estas idas y venidas, y estas fatigas, y estas aventuras entre razas extrañas, y estas lenguas con las que se llena uno la memoria, y estas penas sin nombre, si un día, tras unos cuantos años, no debo poder descansar en un lugar que más o menos me agrada, y encontrar una familia, y tener por lo menos un hijo al que pase el resto de mi vida educando como yo creo (...)? Pero, ¿quién sabe cuánto pueden durar mis días en estas montañas? Porque podría desaparecer, en medio de estas poblaciones, sin que la noticia se supiera jamás (Rimbaud, 2016: 834).

Quizás esto demostrara un deseo inconsciente de Rimbaud de reincorporarse a la sociedad que había rechazado de manera tan categórica. En palabras de Starkie, «era como si empezara a pasársele por la cabeza la idea de volver a la comunidad de los seres humanos después de haber errado por el desierto; como si empezara a pesarle no haber seguido el camino normal del empleo estable, el matrimonio y la familia» (Starkie, 2007: 495).

Lo que es evidente es que Rimbaud nunca perdió su espíritu nómada, e incluso cuando pensaba en casarse quería hacerlo con la condición de no renunciar a su estilo de vida, de modo similar a como concluía la novela *De la vida de un tunante* del romántico alemán Joseph von Eichendorff. Eso mismo deja claro en una carta a su familia que podríamos entender incluso como un manifiesto de su ideal de libertad nómada:

En cualquier caso, no penséis que mi afición al vagabundeo ha disminuido, al contrario, si tuviera el medio de viajar sin verme obligado a detenerme para trabajar y ganarme la vida, no me verían dos meses en el mismo sitio. El mundo es grandísimo y está lleno de regiones magníficas que la existencia de mil hombres no bastaría para visitar. (...) Pero vivir siempre en el mismo lugar, eso siempre me parecerá muy desgraciado (Rimbaud, 2016: 876-877).

A pesar de las privaciones y a pesar del agotamiento experimentados durante su etapa africana, subyace en este fragmento de Rimbaud un aire revitalizante y optimista que recupera el *leitmotiv* del viajero romántico que fue desde sus precoces escapadas de Charleville, aquel que se empeñaba en adorar «la libertad libre» del poeta que, alado, se ve

abocado a una vida nómada por un destino que emana de él y que a la vez parece superior a él.

Resulta de una ironía cruel para este incansable, aunque agotado caminante que la enfermedad que en última instancia le arrebató la vida emergiera en una de sus piernas, que tuvieron que amputarle en el hospital de Marsella, donde murió a la edad de 37 años, de vuelta en su Francia natal de la que siempre huyó y acompañado de su familia. La enfermedad (otra obsesión, por cierto, de Bolaño) trunca las esperanzas de futuro del poeta, y la muerte supone el culmen de una cadena de fracasos vitales, sin alcanzar la paz que tanto buscara en la poesía, en el comercio y en los viajes, que nos permite relacionarlo con aquella idea del *grand maudit*. Asimismo, la temprana muerte del poeta acarrea la imagen de un Rimbaud siempre joven, precoz hasta en la muerte, que funcionaría como otra de las bases para cimentar el mito que, con el paso del tiempo y de forma inevitable, se construyó alrededor de su figura.

En su libro *El tiempo de los asesinos*, Henry Miller predice que la consolidación del mito de Rimbaud como mito moderno es tan solo cuestión de tiempo: «Creo que hay muchos Rimbauts en este mundo y que su número aumentará fatalmente con el tiempo. Creo que, en el mundo futuro, el tipo Rimbaud reemplazará al tipo Hamlet y al tipo Fausto» (Miller, 2003: 19). El atractivo de su figura en lo biográfico, en lo literario y en la colisión y difuminación de los límites entre ambos es innegable. Bolaño se convierte en uno de los escritores contemporáneos que contribuye de forma más clara a la construcción de este «tipo Rimbaud», lo que en el presente trabajo se ha denominado como el «mito de Rimbaud».

Y bien, ¿cómo contribuye Bolaño a la consolidación y a la evolución de este mito y cómo influye este a su vez en su literatura hasta convertirse en una pieza esencial de la misma? Es algo en lo que vale la pena detenerse antes de finalizar el capítulo. Para ejemplificarlo, tomaremos como punto de referencia principal la novela de Bolaño donde la presencia del mito de Rimbaud resulta más palpable: *Los detectives salvajes*.

El mito de Rimbaud, del que se nutrirá Bolaño, supone la destilación de una serie de temas extraídos de su biografía y su poesía entendidas como un todo. Estos temas, en esencia, se podrían englobar a su vez en unos grandes arquetipos cuyas interrelaciones conforman los principales aspectos del mito, que será ya flexible en sus diferentes interpretaciones y adaptaciones. Los tres grandes temas integradores del mito son los siguientes: poesía, juventud y viaje, comprendidos a su vez como un todo en el que cada uno no se puede

entender sin los demás. Rimbaud se convertiría así en el poeta ideal que encarna estos tres aspectos, el arquetipo del «joven poeta errante» que Bolaño asumirá como un ideal propio y que ocupará un lugar central en su literatura, de forma especialmente clara en *Los detectives salvajes*. Una figura con la que, a su vez, como apunta Adriana Castillo de Berchenko, se identificaría el propio Bolaño: «no es desacierto subrayar que Roberto Bolaño es, sobre todo, un poeta y que en su figura emblemática del “joven poeta de las nuevas generaciones” hay mucho de sí mismo» (Castillo de Berchenko, 2005: 47).

También encontramos, en el ideario de Bolaño, a Arthur Rimbaud como ejemplo del «joven poeta de las nuevas generaciones». Tal y como apunta Chiara Bolognese (2010: 22), el movimiento infrarrealista (que aparecerá ficcionado más tarde en la novela *Los detectives salvajes* bajo el nombre de «realismo visceral»), que Bolaño fundó junto con Mario Santiago y Bruno Montané en la juventud, funcionaría ya como un primer homenaje a Arthur Rimbaud, a quien reconocen como uno de los suyos y al que exhortan a volver a casa en su primer manifiesto «para que los ayude a revolucionar y renovar la poesía latinoamericana» (2010: 22). Una exhortación en forma de grito, «¡Rimbaud, vuelve a casa!», que posteriormente daría nombre a la editorial que Bolaño fundó junto con Bruno Montané y bajo cuyo sello publicaban sus revistas literarias cuando estos vivían ya en España (Bagué Quílez, 2008: 4; y Bolognese, 2009: 230). Mediante ese grito, Rimbaud se convertía en símbolo mítico y portaestandarte de esta cruzada de jóvenes poetas marginales hispanoamericanos que Bolaño relacionaría en su novela *Amuleto* (1999), como apunta Castillo de Berchenko, con la famosa balada de la cruzada de los niños de Bertolt Brecht y Marcel Schwob, tal y como se analizará en el siguiente apartado.

Cabe destacar, asimismo que Rimbaud no es el único símbolo del niño poeta marginal que recoge Bolaño y sus infrarrealistas. También es interesante destacar la figura del Conde de Lautréamont, alias de Isidore Ducasse, pues este también joven poeta maldito, muerto de forma más prematura aún que Rimbaud a los veinticuatro años, introduce por primera vez el elemento hispanoamericano en la retahíla de influencias que se han venido hilando en el presente bloque, puesto que nació en Uruguay y se crió allí hasta los 13 años, cuando se trasladó a Francia, un trayecto que emprenderían tantos autores hispanoamericanos posteriores, empezando por Rubén Darío. El joven Ducasse representa también para Bolaño ideas de juventud, poesía, libertad, marginalidad y malditismo, si bien cabría reservarse el estudio detallado de su influencia sobre la literatura de Bolaño para un hipotético trabajo sobre el estudio de la idea del mal en la literatura del chileno, por ser este el tema central de

la principal obra de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*), de 1869.

En cualquier caso, aunque la figura de Lautréamont resulta indudablemente muy influyente para Bolaño, la diferencia que distancia a esta de la figura de Rimbaud como mito estriba en el carácter eminentemente biográfico del mito de Rimbaud, pues la fuerza del mito del niño poeta errante emana más de su vida que de su producción literaria. Como se ha venido insistiendo a lo largo del capítulo, un aspecto esencial de la vida de Rimbaud es que deviene ella misma literatura en cuanto que es inseparable de su propia concepción poética de la vida, motor último de sus viajes. Se trata de una idea estrechamente ligada a la concepción de Bolaño de que la poesía supone un compromiso total con la existencia que la vuelve indistinguible de la propia vida, tal y como lo expone Chiara Bolognese:

No se puede separar al escritor Bolaño del hombre Bolaño; la literatura —la poesía en particular, ya que él fue poeta antes que narrador, al igual que la mayoría de sus héroes— lo abarca todo, llegando incluso a la vida y a la muerte (...). Bolaño entendía su oficio como un compromiso total con la existencia, a la manera de los escritores que consideraba sus puntos de referencia —Borges, Cortázar, Parra, Lihn, para nombrar sólo a algunos— y mantenía que “la literatura [...] es un peligro” (48), por su fuerza y por el riesgo de la marginación que conlleva (Bolognese, 2010: 34).

Un sacrificio de la vida en los altares de la literatura que, combinado con el espíritu rebelde, marginal y contestatario que dicho sacrificio personalísimo inevitablemente conlleva, permite que un Rimbaud ya mítico se erija como símbolo de una generación muy alejada de él en el espacio y en el tiempo. Se trata de la generación de jóvenes poetas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX que, desencantados con la situación política del continente tras el sofocamiento de las revoluciones socialistas en los distintos países y reemplazados algunos de sus gobiernos por sistemas dictatoriales, rechazan la ascendencia de la tradición literaria latinoamericana anterior (o al menos a aquellos autores que consideran como representantes del *establishment* literario) y se ven obligados a irse más lejos y a remontarse más atrás para buscar a sus referentes. Octavio Paz se convierte así, en *Los detectives salvajes*, en chivo expiatorio generacional de dicho *establishment* para el grupo viscerrealista, que sabotea sus conferencias e incluso fantasea con su secuestro, como símbolo de su reacción contra el estancamiento de la literatura. En contraste, como ya se ha comentado, Ulises Lima, uno de los cabecillas del movimiento, cuyo último acto en la novela será un simbólico y reconciliador apretón de manos con el mencionado Octavio Paz, es capaz

de recitar de memoria en francés el «Coeur volé» de Rimbaud. Además, el movimiento viscerrealista comparte elementos de la poética preconizada por Rimbaud. Es el caso de la teoría del *dérèglement de tout les senses*, el desarreglo de todos los sentidos usando todos los medios al alcance del poeta, que formaba parte de la concepción de Rimbaud del poeta como vidente. Esto lo recuerda el narrador Juan García Madero en una de las primeras páginas de la novela:

Por un instante pensé que había bebido demasiado, que llevaba muchas horas sin comer y que el alcohol y el hambre me estaban desconectando de la realidad. Pero luego pensé que no era para tanto. Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo [...] era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad (Bolaño, 2016: 18).

Por otra parte, si nos ceñimos más específicamente al tema del viaje, Bolaño adopta asimismo el ideal rimbaudiano del nomadismo como única vida posible para el joven poeta ansioso de explorar todas las facetas de la vida, así como el de su naturaleza apátrida. En relación a esto, apunta Henry Miller sobre Rimbaud:

«Seguramente saldré para Zanzíbar el mes que viene», escribe Rimbaud en otra de sus cartas. En otra, piensa irse a la India o la China. De vez en cuando pregunta por qué novedades hay sobre el Canal (¿de Panamá?). Viajaría hasta el fin de la tierra si allí existiera alguna esperanza de ganarse la vida. Nunca se le ocurre regresar a su patria para empezar de nuevo. Su mente se vuelve siempre hacia los lugares exóticos (Miller, 2003: 59).

Del mismo modo, recordemos, Bolaño se sentiría un apátrida en relación con Chile, y a su vez sentiría el impulso romántico de ir siempre aún más lejos, «hasta el fin de la tierra», un vagabundeo que no conlleva la frivolidad del turista desapegado del lugar que visita, sabedor de su pertenencia a una Ítaca que reconoce como su hogar y que lo acogerá al regreso de su viaje. Por el contrario, la dimensión rimbaudiana del viaje de Bolaño es más cercano a las ideas del exilio analizadas previamente, en cuanto que dicho viaje supone convertir el país que recibe al poeta en un hogar temporal y siempre insatisfactorio. Arturo Belano, trasunto de Bolaño, inserta esta misma idea en la segunda parte de *Los detectives salvajes* a través del testimonio de Laura Jáuregui:

Y entonces él dijo que le daba tristeza viajar y conocer el mundo sin mí, que siempre había pensado que yo iría con él a todas partes, y nombró países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon, y entonces yo no pude sino preguntarle qué tenían que ver esos países con esas ciudades, y él dijo: todo, tienen que ver en todo, y yo le dije que cuando

fuera bióloga ya tendría tiempo y además dinero, porque no pensaba dar la vuelta al mundo en autostop ni durmiendo en cualquier sitio, de ver esas ciudades y esos países. Y él entonces dijo: no pienso *verlos*, pienso *vivir* en ellos, tal como he vivido en México. Y yo le dije: pues allá tú, que seas feliz, vive en ellos y muérete en ellos si quieres, yo ya viajaré cuando tenga dinero. Entonces te faltará tiempo, dijo él (Bolaño, 2016: 254-255).

Tal y como se puede intuir de los ejemplos anteriores, el mito de Rimbaud sobrevuela *Los detectives salvajes* con especial claridad. Puede resultar interesante, para finalizar el apartado, aportar algunos ejemplos más concretos de cómo contribuye dicho mito a la construcción de los personajes y los temas de esta novela. Para ello me centraré particularmente en el análisis de los tres personajes protagonistas de la novela, Juan García Madero, Ulises Lima y Arturo Belano, con especial énfasis en este último, aparte de algunas consideraciones acerca del personaje de la poeta perdida Cesárea Tinajero.

Al hablar en la sección anterior del *Arthur Gordon Pym* de Poe, se propuso la posibilidad de que el nombre del *alter ego* en la ficción de Bolaño, Arturo Belano, estuviese cuidadosamente escogido atendiendo a una serie de referencias intertextuales, entre ellas la referencia al propio Arturo Gordon Pym. Pues bien, encontramos en Arthur Rimbaud el segundo de los Arturos que cargan de significado el nombre parlante del personaje omnipresente en la obra de Bolaño. Esta relación supondría la primera pista que lanza Bolaño al lector sobre su recreación del mito de Rimbaud en *Los detectives salvajes* en general y en este personaje en particular, una relación que refuerzan una serie de paralelismos, principalmente relativos a la idea del viaje.

Al igual que hiciera Rimbaud, Belano y Lima, empeñados en adorar «la libertad libre», viajan a Europa y recorren distintos países del continente sin un objetivo preciso en mente, ganándose la vida mediante toda clase de trabajos manuales. Belano, por ejemplo, trabaja como vigilante nocturno de un camping de Castelldefels (como hizo realmente Bolaño), mientras que Lima encuentra trabajo en un barco pesquero en Francia. Como Rimbaud, viven en el día a día, sin planes a largo plazo, y al igual que en el caso del poeta, los viajes de la segunda parte de la novela se encuentran relacionados con un abandono progresivo de las pretensiones poéticas. Finalmente, los pasos de Belano se asimilan hasta tal punto con los de Rimbaud que aquel acaba sus días en África, como el poeta de Charleville.

El viaje de Belano a África, como paralelismo con la etapa abisinia de Rimbaud, se enmarca dentro de la concepción ya desarrollada del viaje como forma de desaparición, tema central este de la novela. Por otra parte, se podría entender que en el viaje a África de Belano juega

un papel consciente la emulación del modelo de Rimbaud, pues dispone precisamente de su ejemplo, que tanto Lima como él conocen bien, para imitarlo, mientras que Rimbaud no seguía los pasos de ningún poeta mítico previo. Con este ejemplo se entiende mejor la idea de Rimbaud como mito fundacional. En efecto, Belano emula a Rimbaud en su estancia en África, ya sea por devoción a la figura del poeta, ya sea por necesidades físicas. La devoción que Belano profesa por Rimbaud hasta el último momento resulta clara tanto para el lector como para los demás personajes, aedos de la peripecia de Belano. En el caso de Jacobo Urenda, el fotógrafo argentino que narra el episodio africano de Belano en *Los detectives salvajes*, que es uno de los últimos de la novela cronológicamente hablando (tiene lugar en 1996), establece inmediatamente esta misma relación entre Belano y Rimbaud:

Su historia era bastante incoherente. Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas (no es una disculpa, no es una disculpa en el sentido que ustedes creen, para el caso no se trata de juzgar las lecturas) (Bolaño, 2016: 646).

Por otra parte, hablábamos de una identificación que se debe, hasta cierto punto, a las necesidades físicas. Del mismo modo que se describe al Rimbaud de la etapa africana como un asceta que se alimentaba de «cereales malamente cocidos y sin beber otra cosa que agua» (Starkie, 2007: 529), Belano, aquejado ya por la enfermedad de hígado que sufrió realmente Bolaño, adopta al igual que su referente poético una forma de vida moderada y sin excesos. Mientras los europeos y americanos que se encuentran en el continente africano se dedican a los excesos y a la juerga, Urenda cuenta de Belano que

salía barato, no era una persona que comiera mucho, se tomaba por las mañanas su infusioncita de manzanilla [...], no probaba el café ni el té, y no comía nada que estuviera frito, parecía un musulmán, no probaba el cerdo ni el alcohol y siempre llevaba un montón de pastillas consigo (Bolaño, 2016: 645).

Además, este ascetismo va aún más lejos si tenemos en cuenta la castidad voluntaria que se impone Belano. La renuncia al sexo, motivo que se encuentra en la novela estrechamente ligada con el de la juventud, es reflejo de la impotencia de un Belano que se percibe como una persona acabada, totalmente desencantada con la vida y ya en el final de sus días, que viaja a África para poner fin a su existencia tanto en lo literario como en lo vital.

El viaje a África de Belano se entiende, por tanto, como una especie de suicidio. Recordemos que Bolaño establece una identificación completa entre vida y poesía, y que ya Miller entendía el silencio africano de Rimbaud como un «suicidio viviente». Urenda define a Belano como alguien que busca «tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo». La voluntad de muerte de Belano se aprecia de manera más clara la última vez que tenemos noticias del personaje en la novela, cuando se adentra en una Liberia devastada por la guerra. Durante estos últimos momentos, Urenda escucha, entre sueños, al propio Belano confirmar su deseo de morir: «Distinguí la voz de Belano otra vez. Decía que cuando él llegó a África *también* quería que lo mataran» (2016: 666). Ricardo Cuadros encuentra un claro paralelismo entre esta relación que hemos venido estableciendo entre Belano, Rimbaud, África y la búsqueda de la muerte:

Belano viaja a África y desaparece en Liberia. (...) El eco de Rimbaud resuena claro, pero es que Rimbaud, al abandonar la poesía por una vida peligrosa, se convirtió en la figura literaria moderna *in extremis*: más allá del misterio de la poesía solo queda explorar los reinos de la muerte. Además, Arturo Belano, antes de hacerse novelista ya había matado a alguien, al cafiche Alberto, e indirectamente había causado la muerte de Cesárea Tinajero. En tanto personaje, Belano [como Rimbaud] es la representación de un estado último del genio poético: después de matar a otro ser humano, de ver morir al origen de la poesía (Tinajero), de escribir un par de novelas sin mayor repercusión, la única manera de seguir siendo fiel al impulso creativo-destructivo de la poesía es buscar el contacto directo con la muerte (Cuadros: 2005, 162).

Pero recuérdese que este contacto directo con la muerte solo puede encontrarse en lugares propicios, casi «sagrados», en aquellos lugares de frontera cargados de violencia, propios del tercer mundo, que obsesionan a Bolaño y que encontramos a lo largo y ancho de su literatura. La frontera mexicana, la Patagonia o la selva son aquellos espacios que constituían «el último lugar, el lugar sagrado del individuo, el sitio a donde se va únicamente a morir o a dejar que el tiempo pase, que viene a ser casi lo mismo» (Bolaño, 2004: 254).

Este pasaje resulta esclarecedor porque establece, del mismo modo, una identificación entre el África de Rimbaud donde Belano va a perderse con la frontera mexicana donde se pierden Cesárea Tinajero y, posteriormente, Juan García Madero, este como perpetuador del ciclo de poetas desaparecidos en silencio que inició Rimbaud y que continuó Tinajero. Así, incluso los viajes anteriores en México (los de la primera y especialmente la tercera parte de la novela cuyas acciones, como ya se ha dicho, son cronológicamente anteriores a las de la segunda parte) siguen las huellas de Rimbaud. El viaje a Sonora que realizan los

protagonistas en la tercera parte para buscar a Cesárea, poeta desaparecida en la que Belano y Lima ven a una especie de heredera de Rimbaud de la que, de hecho, extraen el nombre de su movimiento literario, pues ella era la fundadora de un realismo visceral anterior, desemboca en la historia del *caporal* del «Corazón atormentado». Aparece a nivel geográfico, por tanto, una total coincidencia de espacios entre aquellos que recorriera Rimbaud como héroe mítico, ya fuera de forma directa o vicariamente a través de otros personajes que rodean su mito (como el *caporal*), y los espacios que recorren los poetas-detectives hispanoamericanos, siguiendo unas huellas que a primera vista son difíciles de percibir.

Bolaño desarrolla a su vez el mito de Rimbaud creando un relato de juventud sobre el *caporal* que, pasados los años, violaría a Rimbaud en el París de la Comuna. La circularidad es un tema esencial en la novela. Como ya se ha dicho, se da una circularidad en la perpetuación del mito de Rimbaud gracias a otros poetas que recogen su testigo y desaparecen en los espacios desolados del África guerrillera o del México de frontera. Asimismo, la violencia y el mal también se muestran en la novela sometidos a un ciclo inextricable de causas y efectos que se repiten de manera cíclica y que Bolaño representa al principio de la novela mediante la figura del uróboros, la serpiente que se muerde la cola (animal, además, representativo de México y presente en su bandera), y la mención al mito nietzscheano del eterno retorno. El ejemplo del uróboros se concreta, en la novela, en el episodio ficticio de la expedición mexicana del *caporal* del «Corazón atormentado» en la época de Maximiliano I. Durante esta expedición, el *caporal*, apenas un adolescente entonces, sufre en sus carnes la violencia que, en un futuro, ejercerá sobre Rimbaud. Dado el ascendiente que posee el poeta francés sobre Belano y Lima, remontándonos hacia atrás este acto de violencia actúa de manera efectiva como el germen primero del realismo visceral:

Todos los hombres [...] fueron hechos prisioneros mientras comían en la única fonda del pueblo, entre ellos el futuro *caporal*, entonces un recluta de veintidós años. Los prisioneros, atados de manos y amordazados con cuerdas de cáñamo, fueron llevados ante el que fungía como jefe militar de Villaviciosa y un grupo de notables del pueblo. (...) Al cabo de media hora y tras un breve tira y afloja entre dos grupos claramente diferenciados, los franceses fueron llevados a un corral cubierto en donde los despojaron de ropas y zapatos y poco después un grupo de captores se dedicó a violarlos y torturarlos durante el resto del día (Bolaño, 2016: 193).

Esta historia, en principio una teoría de Lima y Belano, se confirma en la tercera parte de la novela, cuando los poetas recorren los parajes del norte de México en los que se desarrollaba la historia y encuentran pruebas y testimonios que la ratifican.

También está registrada una escaramuza en Villaviciosa, posiblemente entre la retaguardia de los belgas y los habitantes de la aldea. Lima y Belano conocen esta historia muy bien. Hablan de Rimbaud. Si hubiéramos hecho caso a nuestro instinto, dicen. Qué risa (Bolaño, 2016: 734).

Es la confirmación de sus temores. Su vida poética, paralela a su juventud, ha nacido de un acto de violencia simbólico y terminará con otro acto de violencia simbólico muy poco después de este descubrimiento: el asesinato de Cesárea a manos del cafiche Alberto y el del compañero de este a manos de Belano. Desde este momento crucial, queda escrito que su destino es desaparecer en el África de Rimbaud.

Sin embargo, como afirma Balada Campo, «quizás sea García Madero el auténtico rimbaldiano (sic.) de la novela, desapareciendo de manera absoluta» (2015:108). Su desaparición es de hecho, como ya analicé al tratar el tema de la fuga, la desaparición perfecta y absoluta, pues no solo deja de existir a un nivel personal para sus familiares y amigos al exiliarse en Sonora sin decir nada a nadie, sino que también «desaparece del mundo literario al no ser conocido por un crítico literario especializado en los realvisceralistas». Así, como sucedió con Cesárea, García Madero desaparece sin dejar rastro, o quizás dejando un rastro extremadamente tenue que pueda despertar el interés de los futuros detectives-poetas tal y como sucedió con Lima y Belano con respecto a Cesárea. Así que es el joven poeta, adolescente como Rimbaud, el que con su desaparición silenciosa en Sonora se configura como el heredero mítico de Rimbaud y de Cesárea, adoptando y perpetuando el rol de estos como involuntarios guías espirituales de sucesivas generaciones de poetas. Esta herencia espiritual la halla también Brodsky en la figura de García Madero, cuyo destino, como ya lo fuera el de Rimbaud al permitir que «la poesía moderna nazca al mundo», es el de portar la antorcha de la renovación estética por la que abogaran los realistas viscerales:

El destino que le toca a García Madero, es decir, ponerse en ruta: abandonarlo todo, cambiar la vida y sacar la poesía de entre la espada y la pared donde envejece como una estatua y que vive de sus murciélagos y sacerdotes, es decir sacarla de entre México y Chile, de entre Octavio Paz y Pablo Neruda, de entre el arco y la lira (Brodsky, 2005: 143).

En definitiva, García Madero, con su desaparición última, deviene potencial renovador del mito, y de este modo culmina la unión perfecta de juventud, vida (en cuya amplitud englobamos también el tema del viaje) y literatura que conforman el ideal rimbaudiano del poeta adolescente y vitalista para Bolaño.

2.2.3. DEL SIMBOLISMO AL MODERNISMO: MARCEL SCHWOB, STÉPHANE MALLARMÉ Y RUBÉN DARÍO

Si bien para Bolaño Rimbaud se constituye como el mito del poeta viajero por antonomasia, también encontramos a lo largo de su obra referencias de esencial importancia a otros autores enmarcados en el Simbolismo francés. Prestaremos especial atención, por su clara incidencia sobre el tema que nos ocupa, a dos de estos autores: el prosista y ensayista Marcel Schwob (1867-1905) y el poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898). Estas figuras nos servirán, asimismo, a nivel estructural, para tender un puente ineludible, ya anticipado en cierta medida por la relación entre Baudelaire y Poe, entre Europa y América. Para ello resultará esencial una figura capital para la literatura en lengua española como es Rubén Darío (1867-1916), también incansable poeta viajero y objeto de las alabanzas de Bolaño, cuyo Modernismo está considerado de forma generalizada como una continuación en clave hispana de los postulados del Simbolismo francés. Un Simbolismo que, ya entre las opacidades de la poesía de Mallarmé y las originalidades formales de la prosa de Schwob, empieza a dejar entrever la dirección que en el siglo XX tomarán las vanguardias.

En lo que respecta a Marcel Schwob, podemos analizar su figura, en relación al tema y al autor estudiados, desde una perspectiva tanto biográfica como literaria. Porque si Rimbaud se consagraba como el mito cuyos pasos seguían los alter egos literarios de Bolaño, Schwob ejerció al final de su vida un viaje similar al de estas criaturas ficticias persiguiendo a su propio mito literario: el escritor escocés Robert Louis Stevenson. O, más concretamente, su tumba en Samoa, donde el escocés falleció en 1894. El testimonio de este viaje queda recogido en una serie de cartas a modo de diario que Schwob envía a su esposa, Marguerite Moreno, entre 1901 y 1902. El viaje a Samoa, marcado por la enfermedad y empapado de un aire crepuscular de derrota, debió sin duda resonar con las sensibilidades literarias de Roberto Bolaño, que recoge el episodio en «La parte de los críticos» de su colosal 2666. Uno de los críticos literarios que protagonizan esta parte, el italiano Piero Morini, se siente identificado con la travesía del escritor francés. Bolaño sintetiza así la travesía contenida en las cartas de Schwob a Marguerite Moreno:

A última hora Morini decidió no viajar. Su salud quebrantada, dijo, se lo impedía. Marcel Schwob, que tenía una salud igual de frágil, en 1901 había emprendido un viaje en peores condiciones para visitar la tumba de Stevenson en una isla del Pacífico. El viaje de Schwob fue de muchos días de duración, primero en el *Ville de la Ciotat*, después en el *Polynésienne* y después en el *Manapouri*. En enero de 1902 enfermó de pulmonía y estuvo a punto de morir.

Schwob viajó con su criado, un chino llamado Ting, el cual se mareaba a la primera ocasión. O tal vez sólo se mareaba si hacía mala mar. En cualquier caso el viaje estuvo plagado de mala mar y de mareos. En una ocasión Schwob, acostado en su camarote, sintiéndose morir, notó que alguien se acostaba a su lado. Al volverse para ver quién era el intruso descubrió a su sirviente oriental, cuya piel estaba verde como una lechuga. Tal vez sólo en ese momento se dio cuenta de la empresa en la que se había metido. Cuando llegó al cabo de muchas penalidades, a Samoa, no visitó la tumba de Stevenson. Por un lado se encontraba demasiado enfermo y, por otro lado, ¿para qué visitar la tumba de alguien que no ha muerto? Stevenson, y esta revelación simple se la debía al viaje, vivía en él.

Morini, que admiraba (aunque más que admiración era cariño) a Schwob, pensó al principio que su viaje a Sonora podía ser, a escala reducida, una suerte de homenaje al escritor francés (...) (Bolaño, 2020: 152-153).

Y unas líneas más adelante vuelve a insistir en la idea de que «Morini (...) como Schwob en Samoa, ya había iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación» (2020: 154). Bolaño, gravemente enfermo también cuando escribía estas páginas, sentía él mismo sin duda esa admiración que más que admiración era cariño y que asigna al que plasma como menos hipócrita de los críticos de su 2666. Al mismo tiempo, Morini, limitado a su silla de ruedas, incapaz de caminar y destinado a no ir a Sonora, se muestra aquí como un ejemplo claro de las formas del viaje alternativas, simbólicas y sin desplazamiento efectivo que en el apartado anterior relacioné con la madurez (y es sin duda Morini el más maduro de los críticos). En este caso se trata de ese viaje alrededor de una resignación que viene mediado y mitigado por el ejemplo de la literatura y por el recuerdo de la misma.

Hay varios aspectos esenciales más en este fragmento para la perspectiva bolañesca del viaje. En primer lugar, sin lugar a dudas, la motivación literaria del viaje, lo que lo convierte a la vez, o en consecuencia, en un viaje desprovisto de sentido último. De hecho, como subraya el propio Bolaño, Schwob no llega a visitar la tumba de Stevenson porque Stevenson, concluye el chileno, ya «vivía en él». Así, el viaje se convertiría en una forma de asimilarse al poeta admirado o en una comunión con el mismo al repetir sus travesías y experiencias y contemplar las mismas vistas que ya recorrieran sus ojos, y a la vez como un homenaje personalísimo y un hermanamiento en la muerte que quizás el francés sentía ya próxima. Y aunque Schwob apenas menciona a Stevenson en las cartas, su presencia sobrevuela todo el viaje. Es destacable la coincidencia de que su viaje, inadvertidamente, repite una etapa del

viaje de Rimbaud. Schwob hace una parada en la abisinia de Rimbaud. El espectáculo del paisaje marino y terrestre al anochecer le evoca «el horror de un mundo desconocido [que] me rodea. Me siento transportado a un nuevo astro» (Schwob, 2017: 64). Allí prueba el café de Harar, como agudamente apunta Vila-Matas en «La tumba de las aventuras», «diez años después de que, en los mismos parajes, Rimbaud, en una plantación de café, se hiciera una fotografía» (2017: 19).

En segundo lugar, el viaje de Schwob conlleva un cierto desengaño, lo que se refleja en el tono melancólico de muchas de sus cartas. Como ya sucediera con Baudelaire, puede que su viaje proyectado en los mundos de la elucubración poética chocara con las penurias de un viaje real de esas características, repleto de interminables jornadas de barco, un viaje como señala Bolaño «lleno de mala mar y de mareos». Puede que esta resignación, este sentimiento de derrota, lo llevase a abandonar la visita proyectada a la tumba de Stevenson, a lo que se añadiría sin duda el tercer elemento de esta enumeración: la enfermedad. Schwob padecía una enfermedad crónica cuya naturaleza no especifica en sus cartas pero que parecía resultarle vergonzosa, por lo que podría estar relacionada con dolencias intestinales. Así, estando ya en Samoa, en una de sus cartas a Margarita afirma que «si no tuviera lo que tengo, viviría con ellos [los nativos de Samoa]. Sus casas son abiertas y la vida es común» (Schwob, 2017: 184). De manera especulativa, podemos remitir, como pista de la naturaleza de esta enfermedad, a la biografía ficticia de Crates que Schwob plantea en sus *Vidas imaginarias*. En ella narra el siguiente episodio:

Su hermano Metroclo admiraba a Crates y lo imitó. Pero no conocía la tranquilidad. Su salud se veía alterada por continuas flatulencias que no podía retener. Se desesperó y quiso morir. Crates se enteró de su desdicha y quiso consolarlo. Comió un puñado de altramuces y fue a ver a Metroclo. Le preguntó si era la naturaleza de su enfermedad lo que le causaba semejante aflicción. Metroclo reconoció que no podía soportar aquella desgracia. Entonces Crates, inflado como estaba de altramuces, soltó unas cuantas ventosidades en presencia de su discípulo, y le mostró cómo la naturaleza sometía a todas las personas al mismo mal. Entonces le echó en cara haber sentido vergüenza ante los otros y le propuso su propio ejemplo (Schwob, 2018: 33).

Sea como fuere, el viaje se vio marcado y condicionado por la enfermedad de distintas maneras. Aún en Sídney, su criado Ting cae enfermo, para gran preocupación de Marcel, tal y como también narra Bolaño. Y ya en Samoa, posteriormente, un agravamiento del estado de salud del propio Schwob le obliga a emprender el viaje de vuelta, muy debilitado. Abatido por una neumonía que le produce fiebres de más de 40 grados (Schwob, 2017: 191),

emprende el camino de vuelta. En el barco se siente morir. Afirma que «Me cuesta mucho escribir: esta pulmonía ha paralizado mi brazo. Paso unas noches horribles y estoy muy débil» (2017: 197). Tres años después, Schwob moriría por una neumonía de similares características. Entendido desde esta perspectiva, el viaje a Samoa podría considerarse un viaje suicida al estilo del de Rimbaud o el del Arturo Belano de *Los detectives salvajes*. Sin embargo, entra aquí en juego otra característica, aquella que Bolaño utiliza repetidamente a lo largo de su literatura como uno de los mayores halagos: el valor. Durante su enfermedad, Schwob se define a sí mismo como valiente. El valor, impulsado por el amor por Marguerite Moreno, es lo que le da fuerzas para no rendirse ante la enfermedad: «¡Oh, querida! ¡Temí tanto morir sin ver de nuevo tu amado rostro! Tuve valor. Me mantuve bajo el agua fría rechinando los dientes, y lo que hube de soportar del calor, de los mosquitos y las moscas es algo que no se puede explicar. Pero quería *verte de nuevo* y regresar a casa» (2017: 192).

La búsqueda de un objetivo incierto, motivada por la literatura, puesta en marcha por la valentía y que se convierte en un viaje suicida que en última instancia fracasa por la enfermedad sería sin duda de gran interés para Bolaño: todos estos términos son indisolubles a su obra y a su concepción del viaje literario.

Hablaba de la búsqueda de un objetivo incierto, y es que precisamente como búsqueda se puede entender este viaje de Schwob a Samoa. Al hablar de búsqueda se hace referencia aquí a una persecución ardua que conlleva un desplazamiento físico (y, con frecuencia, mental o espiritual) cuyo más claro exponente sería la búsqueda del Santo Grial de la leyenda artúrica, protagonizada, y no es casualidad, por otro tocayo de Arturo Belano. En las letras españolas, el ejemplo más evidente de esta búsqueda sería la emprendida por Don Quijote, y tiene como horizonte el ideal. La tumba de Stevenson, como objeto de la busca de Schwob, se convierte en un horizonte ideal y espiritual para el viaje más que en un objetivo concreto, y así parece entenderlo también Bolaño al afirmar que Schwob no tenía necesidad de visitar el emplazamiento físico de la tumba porque Stevenson «ya vivía en él». Encontraremos el tema de la búsqueda llevado a su máximo exponente en la novela *Rayuela* de Cortázar, como se verá en posteriores apartados. En lo que respecta a la búsqueda que nos ocupa, se puede establecer un paralelismo entre la búsqueda biográfica que emprende Schwob en los últimos años de su vida con la búsqueda en el terreno literario que plasma en su obra *La cruzada de los niños* (1893), narración cuya influencia sobre el escritor chileno también resulta indiscutible y que este recogerá tanto de Schwob como de Bertolt Brecht, que también le dedicó un largo poema al asunto.

La cruzada de los niños es la recreación de un suceso legendario medieval según el cual una gran cantidad de niños se habrían unido de forma espontánea, inspirados por la divinidad, para marchar sobre Jerusalén. Allá por donde pasan, más niños se unen a la comitiva, acrecentando más y más sus huestes, que se embarcan en un viaje a todas luces suicida, tan ilógico como irrealizable. En la versión de Schwob, de gran fuerza poética, el autor nos narra el avance imparable de la cruzada desde los puntos de vista de distintos testigos como el goliardo, el leproso, dos papas, y algunos de los propios niños, que avanzan implacablemente y como alucinados. Salvo los niños, poseedores de una fe ciega, los demás personajes parecen plenamente conscientes de que no ya la conquista de Jerusalén, sino el solo hecho de que los niños alcancen la ciudad santa es una quimera irrealizable. Los testigos ven con impotencia cómo los niños se dirigen irremediabilmente al abismo, sea este en forma de la muerte o de la esclavitud al alcanzar las tierras islámicas. Sin embargo, en última instancia y pese a todas las penalidades, en la narración del *qalandar* vemos que un impulso superior a ellos les quita el miedo y les da fe ciega en el futuro: «No parecían saber dónde se encontraban, y no se mostraban afligidos. Mantienen la vista siempre dirigida a lo lejos» (Schwob, 2017: 199).

El relato de Schwob, además de la versión de Brecht, sin duda causó gran impresión a Bolaño. Es la principal fuente de inspiración para una de las imágenes que recorre su obra, pero que está especialmente desarrollada al final de su novela *Amuleto*. Es el viaje sin retorno hacia el abismo de los jóvenes poetas latinoamericanos, un trayecto que es tan real como metafórico. Compárese este pasaje de *Amuleto* con el argumento de la mencionada *Cruzada de los niños*:

Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. (...) 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 solo 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. Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían hacia el abismo. (...) Quiso mi mente recordar un texto que hablaba de niños que marchaban a la guerra entonando canciones, pero no pudo. (...) Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la

muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran (...)
(Bolaño, 2017: 149-150).

La impotencia de la narradora, Auxilio Lacouture, es aquí espejo de la impotencia de aquellos narradores de *La cruzada de los niños* de Schwob, cuya referencia encontramos velada en el «texto que hablaba de niños que marchaban a la guerra» que menciona el fragmento. Como los testigos de la cruzada, Auxilio sabe que la determinación de los niños de seguir adelante es imparable. Auxilio contempla a los niños poetas de Bolaño que se dirigen al abismo cantando con la misma emoción que siente el *qalandar* al contemplar la inquebrantable decisión de los niños cruzados. En el relato de Inocencio III de la obra de Schwob, este papa nos habla del impulso irracional e imparable de la cruzada, cuyos cruzados se zafan de cualquier intento por detenerlos: «Los buenos padres, piadosos y sabios, se esfuerzan por retenerlos. Pero ellos rompen los cerrojos durante la noche y franquean las murallas» (Schwob, 2017: 189). De este modo, a los niños de Schwob y los poetas cantores de Bolaño los une la valentía, que les impide dudar en su trayecto hacia un destino incierto pero revelado, como *voyants*. Así, por ejemplo, el leproso pregunta a uno de los niños:

—¿Adónde vas? —volví a decirle.

Y él respondió:

—A Jerusalén, para conquistar la Tierra Santa.

Entonces me eché a reír, y le pregunté:

—¿Dónde está Jerusalén?

Y él respondió:

—No sé. (2017: 185).

De esta manera, Bolaño actualiza el relato de los niños cruzados, como ya actualizara el mito de Rimbaud, y lo convierte en símbolo de aquella generación de jóvenes poetas errantes americanos de la que formó parte y a la que recuerda con nostalgia y admiración desde su madurez en Europa. Unos poetas errantes que, si bien entroncan con los niños del relato, también lo hacen con la figura del goliardo, uno de los testigos narradores, otro literato nómada que, en la obra de Schwob, expresa su admiración por San Juan y lo identifica como un semejante, viajero y poeta: «Estoy lleno de admiración por San Juan, porque era errabundo y decía palabras sin ilación», afirma (2017: 182).

Para terminar de hablar de Schwob, vale la pena destacar otro aspecto que comparte con Bolaño: el interés por las vidas y, por tanto, por las biografías. Dicho interés lleva, tanto a Schwob como a Bolaño, a la creación de biografías ficticias. En *Vidas imaginarias*, una colección de biografías ficticias de personajes reales, legendarios o literarios, encontramos el precedente más claro, con la innegable mediación de la *Historia universal de la infamia* de Borges, de la particular historia americana de la infamia que compuso Bolaño en *La literatura nazi en América*, colección de biografías ficticias que sigue la misma estructura de las mencionadas obras. Esta triple conexión de biografías «infames» (en las *Vidas imaginarias* de Schwob se percibe ya una preferencia por los personajes al margen de la ley: pirómanos, piratas, brujos, herejes y asesinos) puede servir de ejemplo de la estrecha red de influencias que se establece, en este caso, entre estos tres autores de la constelación que hemos trazado. Sin duda, Bolaño conocería a Schwob a raíz de Borges, gran admirador y traductor de la obra del francés y a quien se dedicará un capítulo posterior del presente bloque.

Se mencionaba al principio del capítulo que los dos simbolistas aquí tratados, tanto Schwob como Mallarmé, cumplen una función de puente. En el caso de Stéphane Mallarmé, esto puede entenderse así en varios sentidos. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz afirma que «Mallarmé cierra este periodo [el romántico/simbolista] y al cerrarlo abre el nuestro [la vanguardia]» (Paz, 1987: 113). Como buen discípulo de Baudelaire, Mallarmé se adscribe a su idea de una «poesía pura», es decir, «la poesía moderna como palabra emancipada de toda función práctica» (Baudelaire. Cit. en Percia, 2018: 69). El giro hacia el lenguaje que esta emancipación conlleva se percibe claramente en la cronología poética de Mallarmé, cuyas obras van derivando a un mayor grado de abstracción con un lenguaje destilado y musical que se alimenta de sí mismo. Esta abstracción lírica y autofagia del lenguaje poético, desde su búsqueda de la modernidad, nos trae ecos gongorinos, como ya recalcará García Lorca, que en su conferencia «La imagen poética de Luis de Góngora» se refirió a Mallarmé como «el mejor discípulo de Góngora» (García Lorca, 1932). Es, en palabras de Octavio Paz, la «cristalización del lenguaje en una obra impersonal que no solo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación», de modo que la analogía, característica del Simbolismo, «termina en silencio» (Paz, 1987: 114). Mallarmé se sitúa, así, como puente entre el Romanticismo y las vanguardias, pues este giro al lenguaje como fin en sí mismo será esencial para los posteriores movimientos vanguardistas, con el dadaísmo como uno de los ejemplos más llamativos.

No es este el único sentido en el que Mallarmé sigue la línea de Baudelaire. Heredero tanto del autor de *Las flores del mal* como de Poe, a cuyas memorias dedica sendos poemas, «La tumba de Charles Baudelaire» y «La tumba de Edgar Poe» («Tombeau de Charles Baudelaire» y «Tombeau d'Edgar Poe») entre otros dedicados a figuras como Verlaine o Wagner, también su tratamiento del tema del viaje es similar. Este se codifica principalmente en el que seguramente sea su poema más conocido, «Brisa marina» («Brise marine»), que transcribo a continuación en traducción de Pablo Mañé:

La carne está triste, ay, y he leído todos los libros. / ¡Huir! ¡Huir hacia allá! ¡Siento que hay pájaros ebrios / de hallarse entre la espuma desconocida y los cielos! / Nada, ni los viejos jardines reflejados por los ojos, / retendrá a este corazón que en la mar se empapa, / ¡oh noches! ni la claridad desierta de mi lámpara / sobre el papel vacío que la blancura defiende / y tampoco la mujer joven que da el pecho a su hija. / ¡Marcharé! Vapor que balanceas tus mástiles. / ¡Leva el ancla hacia una exótica naturaleza! // ¡Un hastío desolado por las crueles esperanzas, / aún cree en el adiós supremo de los pañuelos! / Y tal vez los mástiles que invitan al huracán / son de aquellos que un viento inclina sobre los naufragios/ perdidos, sin mástiles, sin mástiles, ni fértiles islotes... / Pero ¡oh corazón mío, escucha el cantar de los marineros! (Mallarmé, 1979: 95).

El poema funciona como una condensación en unas pocas líneas de los grandes temas ya presentes en poemas baudelarianos ya tratados como pueden ser «El viaje», «La invitación al viaje» o «*Anywhere out of this world*». Como en «El viaje», al que nos remite de forma inmediata el verso final («¡escucha el cantar de los marineros!»), que recuerda cómo la voz poética baudelariana escuchaba con avidez las noticias que le traían los marineros en el puerto, el viaje funciona aquí como un deseo de huida de la rutina de la existencia catalizado mediante la poesía. Pero la diferencia más llamativa con respecto al poema de Baudelaire son las imágenes que el poeta escoge para reflejar la cotidianeidad de la que el poeta se evade en el poema: «Nada, ni los viejos jardines reflejados por los ojos, retendrá a este corazón que en la mar se empapa (...) ni la claridad desierta de mi lámpara sobre el papel vacío que la blancura defiende y tampoco la mujer joven que da el pecho a su hija». La literatura y la familia, los libros y la carne, concretadas una en la figura del escritor frustrado ante la página en blanco y la otra en la figura de la esposa que amamanta a su hija. Resulta especialmente llamativo el primer caso, porque si bien al hablar de Baudelaire decíamos que para él la poesía era una forma de viaje ideal que le ahorraba los desengaños e incomodidades de un viaje factual y atenuaba la melancolía, en el poema de Mallarmé se da el caso de que es la propia literatura una de las fuentes de dicha melancolía, con lo que dentro del poema se da una circularidad en apariencia inevitable. Asimismo, resulta de gran interés, por su carácter

sintético, comprobar que no ya el poema, sino la estética de Mallarmé y, en esencia, la del Romanticismo en su vertiente simbolista se encuentra condensada en tan solo los dos primeros versos: «La carne está [o es] triste, ay, y he leído todos los libros. / ¡Huir! ¡Huir hacia allá!» en la traducción (1979: 94). Si bien Mallarmé, en la estela de Baudelaire, no fue un gran aventurero como Rimbaud o Schwob (permaneció en Francia salvo por puntuales viajes a Inglaterra), sus versos nos hablan del viaje, en este caso un viaje marítimo entre el cielo y la espuma, como respuesta al hastío de la carne y la literatura. La carne, que puede corresponder tanto a los placeres sensuales como, a un nivel más general, a la existencia material tanto del yo como del otro, y la literatura se puede entender tanto en la vertiente de lector como en la de creador. En última instancia el viaje es una vía de escape, un plan de fuga cuya presencia puede hacer más tolerable la realidad material del poeta, independientemente de cómo decida actuar este a partir de su contemplación.

En *Los detectives salvajes*, Bolaño recupera este primer verso de «Brisa marina» antes de un episodio clave de la novela, el viaje de Belano a África, y el verso de Mallarmé sirve a la vez como justificación del viaje del personaje y como atisbo del tema del viaje que se construye a lo largo de toda la novela. En el episodio, no exento de comicidad, Arturo Belano anuncia a su amiga María Teresa Solsona Ribot, culturista profesional y narradora del mismo, su deseo de partir a África, mostrándole el poema de Mallarmé como implícita justificación:

El poema era de un francés. Decía más o menos que la carne era triste y que él, el poeta que escribió el poema, ya había leído todos los libros. No sé qué pensar, le dije, yo he leído muy poco, pero me parece imposible, de todas maneras, que alguien, por mucho que lea, pueda leer todos los libros del mundo, que me imagino deben ser muchísimos. [...] Y luego nos pusimos a hablar de la “carne triste”, ¿qué quería decir con eso? ¿Que ya había follado con todas las mujeres del mundo? ¿Que así como había leído todos los libros se había acostado con todas las mujeres del mundo? Perdona, Arturo, le dije, pero ese poema es una auténtica chorrada. Ni una cosa ni la otra es posible. Y él se puso a reír, se ve que le hacía gracia hablar conmigo, y dijo que sí era posible (Bolaño, 2016: 631).

La pragmática respuesta de María Teresa, más prosaica, contrasta con la actitud irónica y resignada de un Belano que parece identificarse de manera profunda con los versos mallarmeanos. El tedio vital frente a lo material o inmediato, sintetizado en el sexo y la literatura, impulsa al poeta a continuar su viaje desesperanzado hacia horizontes inexplorados, a sabiendas de que no va a encontrar nada nuevo, pero conservando una

mínima esperanza. Este atisbo de esperanza se confunde con una búsqueda de la muerte, combinación que, en última instancia, es la que parece justificar el viaje de Bolaño a los territorios africanos asolados por la guerra. La mencionada relación entre «Brisa marina» de Mallarmé, «El viaje» de Baudelaire y el propio Bolaño con sus *Detectives salvajes*, también la establece Menchu Gutiérrez cuando afirma que «el viajero de Baudelaire no cree que la carne sea triste y que ya haya leído todos los libros, aunque evidentemente sabe -dice Bolaño- que la carne es triste y más que triste, y que, una vez leído un solo libro, todos los libros están leídos» (Gutiérrez, 2017: 189).

Hay además otro reconocido poema de Mallarmé que complementa alguna de las ideas de «Brisa marina» que hemos subrayado. Se trata de «El azul» («L'azur»), poema que recoge la idea ya comentada de la literatura (en este caso la poesía o la condición místico-idealista del poeta), abarcada aquí bajo el simbólico color azul, como origen de la angustia que provocaba en el poeta el impulso de huir en «Brisa marina». Así leemos en «El azul»: «Del azur sempiterno la ironía serena / cual la bella indolencia de las flores, abruma / al poeta impotente que maldice su genio» (Mallarmé, 1979: 92). En el poema subyace el enfrentamiento entre lo ideal y lo material que se ha venido planteando a lo largo del presente bloque. Para intentar olvidar el ideal, el azul, germen de su angustia, el poeta recurre a lo material: «Oh, materia, ahora corro hacia ti. / Que olvide qué es Pecado, lo que sea el Ideal» (1979: 92). Como resultado de dicho enfrentamiento, y como ya sucediera en «Brisa marina», el poeta se plantea la posibilidad de huir: «¿Huir? ¿Y qué angustiada noche / —harapos— arrojar contra un desdén atroz?» (1979: 92). Así, en la poética mallarmeana, en profunda afinidad con la poética de Baudelaire, el viaje, el movimiento (o la proyección del mismo), siempre aparece como consecuencia de un deseo de fuga. Pero, ¿cómo huir de una condición intrínseca al poeta? Mallarmé es plenamente consciente de la futilidad de todo intento de huida. Por fin, el azul, la propia sugestión poética, acaba emergiendo de nuevo, triunfante, y vence al ansia de disolución del yo: «¡Es en vano! El azul triunfa y escucho cómo canta / en las campanas» (1979: 94). Frente a la evidencia del destino del poeta, la huida no sería más que una «revuelta inútil y perversa» (1979: 94-95). Finalmente, el poeta, rendido a esta evidencia, la expresa en una última exclamación en la que se declara hechizado: «*Estoy hechizado. ¡El Azur! ¡El Azur! ¡El Azur! ¡El Azur!*» (1979: 94, cursiva en el original). La imposibilidad de la huida presente en «El azul» es muy cercana a la que experimentan los poetas viajeros de la literatura de Bolaño. El choque entre lo ideal y lo material, lo intrínseco y lo extrínseco al poeta, impregna de un aire de derrota, anunciada

desde la partida, a los vagabundeos de Lima y de Belano en *Los detectives salvajes* y también los de Archiboldi y los críticos en *2666*.

Por otra parte, la insistencia en el color azul y sus resonancias poéticas presentes en el poema de Mallarmé nos permiten establecer un vínculo entre el simbolista francés y el iniciador del Modernismo en español, Rubén Darío. Mención especial en este sentido merece su poemario y conjunto de cuentos *Azul...* (1888). Javier Pérez, al analizar el uso que Rubén Darío hace del color azul, ya destaca que este se había convertido en «un color tópico de las poesías elitistas francesas» en el siglo XIX («el arte es el azul», según Victor Hugo) y pone como ejemplo el poema de Mallarmé. (Pérez, 2011: 165). Apunta este autor también que, en la *Teoría de los colores* de Goethe, el azul es «el extremo interior del mundo, hacia el que siempre nos acercamos, pero es imposible llegar, es singular e inefable» (2011: 165). Con Darío, también en las letras españolas el azul se consolida como el color inseparable de la poesía.

El uso que Rubén Darío hace del azul a lo largo de su obra, y especialmente en *Azul...*, puede servirnos como un breve ejemplo para tender el puente entre la literatura francesa y la literatura hispanoamericana que supone el Modernismo. Porque la omnipresencia de este color deja patente la importancia de los sentidos para la poética de Darío, en cuanto que propugna una cierta sinestesia que, como ya vimos, se encuentra en las bases de inspiración místico-ocultista de los primeros postulados simbolistas. Dicha sensualidad se encuentra presente, de manera evidente, a lo largo de su poesía. Una poesía que, entre alabanzas a Verlaine, Banville o al «dios [Victor] Hugo» (como lo llama en la prosa «A una estrella») (Darío, 2011: 293), se recrea en su predilección por las distintas escuelas francesas (Romanticismo, Simbolismo, Parnasianismo...). Un ejemplo esclarecedor de dicha predilección se puede leer en su poema «Divagación de Prosas profanas y otros poemas» (1896), donde afirma: «Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia (...) Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte. / En París reinan el Amor y el Genio: / ha perdido su imperio el dios bifronte» (2011: 332).

Sirva para afianzar también esta somera descripción de los lazos simbolistas-modernistas, sobradamente estudiados ya, un ejemplo más cercano al tema del presente ensayo. Entre las prosas de *Azul...* se encuentran dos «álbumes» chilenos, el «Álbum porteño» y el «Álbum santiagués», que funcionan, en esencia, como un reflejo del proceso creativo de un poeta-*flâneur* similar al que Baudelaire llevara a cabo en su poema en prosa «Los proyectos»,

citado anteriormente. En estos álbumes, el poeta vaga por la ciudad (Valparaíso en el primero, Santiago de Chile en el segundo) sin rumbo, abierto a todos los estímulos que la urbe le ofrece. Al volver a su cuarto, por la noche, el poeta se sienta a la mesa de trabajo y plasma sobre el papel el caudal de vislumbres y sensaciones de los azarosos vagabundeos del día cuyos ecos aún resuenan en su cerebro: «La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos» (2011: 278). El fragmento aúna la importancia de lo sensible en la producción del poeta lírico moderno con la vida bohemia de ecos parisinos del romántico urbanita, del *flâneur* incansable surcador de calles y plazas.

Precisamente en Chile encontramos el primer punto de conexión más evidente, a nivel biográfico, entre Darío y Bolaño. El poeta nicaragüense, joven nómada ajustado al ideal bolañiano, llegó a Chile a la edad de diecinueve años. De este país dijo, en el prólogo a su *Canto épico a las glorias de Chile* (1887), que era su «segunda patria» (2011: 197). En el poema, alaba la historia del país que lo acogió en sus círculos literarios, periodísticos y culturales. En su discurso «Literatura y exilio» Bolaño se hizo eco de las irónicas palabras de Nicanor Parra que parodian a Huidobro y que sirven tanto para loar al poeta nicaragüense como para ejemplificar su idea del poeta como un apátrida por naturaleza. Vale la pena recordar estos versos, que afirman que «Los cuatro grandes poetas de Chile / son tres: / Alonso de Ercilla y Rubén Darío». Y a continuación glosa Bolaño a Ercilla y a Darío, de quien dice:

Rubén Darío, como ustedes también saben, y si no lo saben no importa -es tanto lo que todos ignoramos incluso de nosotros mismos-, fue el creador del modernismo y uno de los poetas más importantes de la lengua española en el siglo XX, probablemente el más importante, nacido en Nicaragua en 1867 y muerto en Nicaragua en 1916, que llegó a Chile a finales del siglo XIX y en donde tuvo buenos amigos y mejores lecturas, pero en donde también fue tratado como un indio o como un cabecita negra por una clase dominante chilena que siempre se ha vanagloriado de pertenecer al cien por ciento a la raza blanca. Así que cuando Parra dice que los mejores poetas chilenos son Ercilla y Darío, que pasaron por Chile y tuvieron experiencias fuertes en Chile (Alonso de Ercilla en la guerra y Darío en las escaramuzas de salón) y que escribieron en Chile o sobre Chile, y en la lengua común que es el español, pues dice la verdad (...) (Bolaño, 2004: 45).

Y culmina suscribiendo que «nuestros cuatro grandes poetas son Ercilla y Darío, el primero muerto (...) tras una vida de viajero impenitente (...), el segundo muerto en su Nicaragua natal tras haber vivido prácticamente toda su vida en el extranjero» (2004: 46).

Así, Bolaño reivindica la figura de Darío para oponer a la idea de literatura nacional la idea de un cosmopolitismo literario de la que Darío sería una de las principales encarnaciones hispanohablantes tanto en su poesía, a la vez clásica y plagada de renovadores aires extranjeros, como en su propia vida nómada. De hecho, si bien es cierto que resulta muy difícil establecer analogías generales entre las literaturas de Darío y de Bolaño a nivel estilístico o temático, lo que a Bolaño le interesa es el aspecto biográfico que el joven Darío comparte con Rimbaud y que vuelve a proponer la figura del poeta adolescente desamparado y a la intemperie, fuera de su país natal. Edmundo Paz Soldán afirma respecto a esto que

En la escena primigenia de Bolaño, el artista, como el organillero de «El rey burgués» de Rubén Darío —no es casualidad esta genealogía: como decía Octavio Paz, «el modernismo es nuestro romanticismo»— se encuentra en la «intemperie». Pero el jardín modernista del organillero en el palacio del rey burgués ha desaparecido, y Bolaño lo reemplaza por un desfiladero, un precipicio, el abismo (Paz Soldán, 2008: 25).

Por ello, simplemente señalaré ciertos aspectos biográficos, extraídos de su propia autobiografía, para plantear a Darío hasta cierto punto como una iteración hispanohablante del poeta rimbaudiano, que es la faceta que verdaderamente parece interesar a Bolaño.

Rubén Darío, pues, nació en Nicaragua, y su precocidad a la hora de componer versos lo llevó a cobrar fama de niño poeta en las repúblicas centroamericanas, por las que deambuló sus primeros años. Como en el baudeleriano poema de «Las vocaciones», en su autobiografía Darío nos habla de un temprano deseo de unirse a la farándula de un circo ambulante, motivado en este caso por la atracción súbita que sintió por una bailarina del mismo:

Como no siempre conseguía lo necesario para penetrar en el circo, me hice amigo de los músicos y entraba a veces, ya con un gran rollo de papeles, ya con la caja de un violín; pero mi gloria mayor fue conocer al payaso, a quien hice repetidos ruegos para ser admitido en la farándula. Mi inutilidad fue reconocida. Así, pues, tuve que resignarme a ver partir a la tentadora, que me había presentado la más hermosa visión de inocente voluptuosidad en mis tiempos de fogosa primavera (Darío, 1913: 18).

La resignación de la que habla Darío no le sumió en una parálisis indolente alimentada por la poesía en la línea de Baudelaire. De hecho, como decíamos, recorrió las repúblicas

centroamericanas casi como si él mismo fuera un espectáculo circense, «el poeta niño», cuyos ecos rimbaudianos de joven poeta melencólico y con atisbos de una inocente rebeldía resultan evidentes en el siguiente fragmento:

Otros versos míos se publicaron y se me llamó en mi república, y en las cuatro de Centroamérica, «el poeta niño». Como era de razón, comencé a usar larga cabellera, a divagar más de lo preciso, a descuidar mis estudios de colegial, y en mi desastroso examen de matemáticas fui reprobado con innegable justicia (1913: 18).

Dicha rebeldía se refleja también en una pulsión escandalizadora en su poesía de juventud, que recitaba en palacios presidenciales y demás baluartes del *establishment* social de los países centroamericanos, cuyos versos «ardían (...) de radicalismo antirreligioso, detonantes, posiblemente ateas, y que causaron un efecto de todos los diablos» (1913: 23), versos que le costaron una educación en Europa becada por el gobierno de Guatemala.

Con apenas 19 años, en 1886, Darío se embarca a Chile con dos recomendaciones de unos amigos. No tiene un destino seguro. Como los viejos poetas, parte a la aventura con la esperanza de medrar con su escritura. A bordo del Uarda, el vapor que lo llevó hasta Valparaíso, compuso el poema «Ondas y nubes». En él, el poeta, a bordo del barco, dialoga con dos hadas. La primera es la Tristeza que siente por el país natal que deja atrás. La segunda es la Esperanza ante la nueva etapa que va a iniciar en Chile (Darío, 2004: 732-736), país al que, como veíamos, acabará llamando su «segunda patria» (y no será el único caso).

En efecto, el viaje para Darío siempre es un viaje lleno de esperanza. Esperanza similar a la que, si bien más tenue, debió de experimentar un joven Bolaño al emprender su viaje al mismo destino, en la misma dirección y con casi la misma edad, aquel viaje a Chile desde México que plasmó en su poema «Los perros románticos». Dicha esperanza la encontramos también, en concentrada síntesis, en la prosa de Rubén Darío titulada «La muerte de la emperatriz de China» recogida en *Azul*.... En ella interviene brevemente, de forma epistolar, Robert, el amigo viajero de la pareja protagonista. El viajero tiene algo de poeta y algo de loco. El impulso viajero se define como una «manía de viajar. Llegaría hasta el fin del mundo (...) ¡Habríase visto loco igual!» (2004: 288). Este viajero abre su carta con una parodia de la célebre frase de Julio César que refleja la concepción esperanzada del viaje que Darío personificó en una de las hadas de su «Ondas y nubes»: «Vine y vi. No he vencido aún». La llegada y la contemplación («vine y vi»), a la que nos referíamos también al hablar del

flâneur de los álbumes chilenos, dan paso a una derrota («no he vencido») inmediatamente atenuada por el adverbio temporal «aún», reflejo de la esperanza en una victoria futura. A dicha esperanza se le apareja un espíritu lúdico que rodea a todo lo relacionado con el viaje en la carta y que lo desprovee de carga dramática. Por ejemplo, dice Robert: «En San Francisco supe vuestro matrimonio y me alegré. Di un salto y caí en la China» (2004: 288).

La esperanza de Darío no era infundada. Bien relacionado, viajó incansablemente a lo largo de su vida. Sus recorridos recuerdan a los de Bolaño y a los de su amigo Mario Santiago (o, más propiamente, los de Bolaño recordarán a los de Darío), si bien mejor posicionado en cargos diplomáticos o periodísticos, lo que recuerda a las escaramuzas de salón que criticaba Bolaño. Chile, España, México, Francia, Austria, Italia, Estados Unidos... Darío vivió en el París con el que «soñaba desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin ver París» (1913: 62), donde llegó a conocer a un ya desmejorado Verlaine. También vivió en Madrid o en Buenos Aires, a la que asimismo se refirió como su «segunda patria de encanto» en el poema «Versos de año nuevo» (2004: 801). Vivió, en definitiva, «prácticamente toda su vida en el extranjero» (Bolaño, 2004: 46).

El impulso nómada del poeta, que Darío experimentó con máxima fuerza, lo plasmó él mismo en un pasaje de su autobiografía que servirá de conclusión al presente capítulo. En él, durante un viaje de regreso de España a Nicaragua, Darío hace una parada en la colombiana Cartagena de Indias y visita a su amigo Rafael Núñez, político y poeta, con el que mantiene un diálogo. En su conversación, Núñez destaca el hecho de que, si Darío llevara una vida sedentaria en Nicaragua, esto ejercería un efecto nocivo tanto para él mismo como para su poesía y para las letras españolas en general:

Me recibió con gravedad afable. Me dijo cosas gratas, me habló de literatura y de mi viaje a España, y luego me preguntó: «¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?». «De ninguna manera – le contesté– porque el medio no me es propicio». «Es verdad –me dijo–. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras (Darío, 1913: 56).

El hecho de que Darío introdujera este pasaje en su autobiografía podría ser una pista de como el nicaragüense asumía el carácter errante y la necesidad de libertad del poeta para poder producir su obra, tal y como posteriormente plantearía Bolaño.

2.3. EL VIAJE *BEATNIK* DE ROBERTO BOLAÑO

Una vez que nos hemos adentrado en el siglo XX con el salto a América, resulta indispensable analizar a un grupo de autores que, ya más cercanos en espacio y tiempo a Bolaño y en su mayor parte coetáneos a este, ejercen una fuerte influencia sobre distintos aspectos de su obra en general y sobre el motivo del viaje aquí analizado en particular. Se trata del grupo de autores estadounidenses englobados bajo el apelativo de la generación *beat*, que surgió en los años cuarenta en el entorno de la Universidad de Columbia, Nueva York, alrededor de las figuras predominantes de Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac y Lucien Carr entre otros. El grupo, que desarrolló la parte principal de su actividad literaria en la década de los cincuenta, se caracterizaba por una serie de particularidades cuyos ecos resonarán unas décadas después con la sensibilidad estético-vital y con la propia obra del chileno, con especial incidencia en sus años de juventud y en la revisión que hará de ellos desde su narrativa de madurez. A su vez, las peculiaridades que componen la estética *beatnik* entroncan en gran medida con varios de los autores que conforman la genealogía que se ha ido consolidando a lo largo de este bloque. Influidos por la presencia de Burroughs, mayor que el resto de sus amigos, y por sus recomendaciones literarias, Ginsberg y Kerouac quedaron fascinados con figuras como las de Rimbaud o Baudelaire y las convirtieron en indiscutibles referentes comunes de su estética. Del ideario rimbaudiano toman así ideas como la del carácter rebelde del poeta, que se convierte en una figura contestataria, crítica y «contracultural», el poeta entendido como figura que se mueve en los márgenes del sistema oficial. El rechazo al sistema, en el caso de los *beatniks*, se vería reforzado por los aún recientes horrores de la Segunda Guerra Mundial, como el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki, momento en el que, según George Steiner, se empiezan a asentar las bases de una «poscultura» (Steiner, 2020: 63) relacionable con la idea de «posmodernismo» que desarrollaría Jean-François Lyotard. Esta etapa convulsa, en la que se cuestionan las certezas anteriores y se tambalea la percepción de las jerarquías tradicionales —Steiner hablaba de una pérdida de la situación central de Occidente (2020: 67)—, es el caldo de cultivo idóneo para el surgimiento de un grupo como el *beatnik*, que ya encuentra un precedente en la figura de Henry Miller cuyo texto sobre Rimbaud se ha citado *supra*. En la obra de Miller ya se encuentran motivos, tal y como apunta José Javier Fernández Díaz, que tanto los *beatniks* como Bolaño incorporarán a su propia estética. Estos son, principalmente, la presencia de la autoficción como estrategia narrativa y la idea de que el exilio es inmanente al escritor (Fernández Díaz, 2017: 98-99). Este autor pudo ser, asimismo, el puente entre Rimbaud y

los *beatniks*, que además recuperan del niño poeta ideas como la del desarreglo de todos los sentidos que Ginsberg refleja en su diario: «The poet becomes a seer through a (...) derangement of all the senses [El poeta se convierte en visionario mediante un desarreglo de todos los sentidos]» (Charters, 1991: 11)³. Para ello, el consumo de todo tipo de sustancias deviene una constante que enlaza también con un cierto desenfreno hedonista que no estaba tan presente en Rimbaud, para quien esto era un medio y no un fin en sí mismo, pero que es característico de estos autores. Asimismo, de la lectura de los simbolistas franceses extrae Lucien Carr la idea de «(...) creating a ‘New Vision’ critical of all existing conventions [crear una “nueva visión” crítica con las convenciones preexistentes]» (*ibid.*). Muy llamativos en este sentido resultan los gritos de guerra que Jack Kerouac plasma en su novela de 1968 *La vanidad de los Duluo* (*Vanity of Duluo*): «También formaron parte de aquella temporada la guerra (...), la poesía, las agradables tardes en la ciudad, los gritos de guerra “¡Rimbaud!” y “¡Nueva visión!”» (cit. en Ginsberg, 2021: 142). Resulta inevitable relacionar estos gritos de guerra con el «¡Rimbaud, vuelve a casa!» que Bolaño exclamaría menos de una década más tarde en el *Primer manifiesto infrarrealista*. El hecho de que tanto la generación *beat* como el movimiento infrarrealista compartieran grito de guerra (rimbaudiano, para más inri) nos da una pista del carácter contestatario, casi militante, común a ambos grupos.

Por consiguiente, la comprensión romántico-simbolista del viaje alcanza, mediante la figura de Rimbaud, a los *beatniks*. En este sentido, es paradigmática la afirmación de Allen Ginsberg de que compuso «un largo poema titulado “El último viaje” que me había inspirado la lectura de “El viaje” de Baudelaire y “El barco ebrio” de Rimbaud» (Ginsberg, 2021: 113). El grupo absorbe ciertos motivos y formas de la estética simbolista del viaje y de la concepción romántica de la vida previamente analizados, empezando por el propio nombre de la generación, a la que bautizó Kerouac. En un artículo para *Playboy* titulado «The Origin of the Beat Generation» («El origen de la generación *beat*»), Kerouac recuerda que «la palabra “beat” significaba inicialmente pobre, deprimido, marginado, indigente, triste, que duerme en el metro» (En Ginsberg, 2021: 43). Esta indigencia de *flâneur* de las grandes urbes del siglo XX se caracteriza asimismo por un estado de «exalted exhaustion (...) which was also linked in Jack’s mind to a Catholic beatific vision [agotamiento exaltado que Jack relacionaba mentalmente con una visión beatífica propia del catolicismo]» (Charters, 1991: 8). Con este juego de palabras, Kerouac convierte lo *beat* en la raíz de lo beatífico. El

³ Todas las traducciones entre corchetes son mías.

agotamiento exaltado del que habla nos recuerda a aquella apertura de los sentidos del *flâneur* abierto a su entorno y codifica un fondo espiritual que en Bolaño aparece ya más desdibujado, si bien también está presente, aunque sea solo en sus formas literarias. Curiosamente, Kerouac establece como ejemplo paradigmático de lo *beat* a una de las figuras predilectas de Bolaño: el detective. Y aclara Ginsberg que «se refiere a los detectives de ficción de Raymond Chandler y John O’Hara de los años treinta y cuarenta» (Ginsberg, 2021: 44). Estos cínicos detectives, como los poetas de Bolaño, buscan en la noche, en un estado casi de estupor, erráticas pistas que les indiquen en qué dirección seguir buscando la solución última de un misterio inabarcable. Conviene recordar, en este sentido, la abigarrada confusión de la trama en obras detectivescas como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*) de Raymond Chandler. Estos detectives se muestran tan perdidos frente al misterio que los ocupa y tan apaleados por este como el hombre romántico ante el caos del mundo al que ha sido arrojado, y la confusión y el desamparo se incrementan cuando se les suman estados lisérgicamente alterados de la conciencia y el lenguaje como sucede en la literatura de autores posteriores.

Resulta evidente, en cualquier caso, que esta red de imaginarios compartidos no es una casualidad si tenemos en cuenta la admiración que Bolaño sentía por los autores de la generación *beat*, especialmente durante su juventud, facilitada por una proximidad temporal que fue decisiva para establecer las bases del ideario del movimiento infrarrealista y de la formación estética del chileno. Daré una serie de ejemplos para demostrar hasta qué punto la admiración que el joven Bolaño sentía por estos autores se refleja a todos los niveles en lo vital y en lo literario (cuyas fronteras siempre son borrosas en el caso que nos ocupa), desde la influencia formal, temática y estética hasta la construcción de un modelo de vida aventurera basado en gran medida en ellos.

Como ya sabemos, en 1973, antes de la fundación del movimiento infrarrealista en México, Bolaño viajó de regreso a Chile atraído por el triunfo electoral de Salvador Allende. Más arriba se mencionó que, cuando 25 años después Bolaño reflexiona sobre este viaje iniciático, como lo define Montserrat Madariaga Caro (2010: 34), lo hace con las siguientes palabras: «Ese fue un viaje que tenía dos intencionalidades. Una era la *beatnik*, de libertad suprema, y la otra el regreso al país natal para participar en la Unidad Popular. Así que hubo tramos que hice a dedo, otros en autobús y otros en barco» (En Paz, S., 1998: 4). Afirma asimismo en esta entrevista que «El viaje en el imaginario de mi generación era el viaje de los *beatniks*. Y eso se prolongó varios años después, incluso cuando viajé por Europa»

(*ibid.*). Así pues, durante los años clave de su desarrollo sentimental y estético, Bolaño tenía muy presente su admiración por los *beatniks* que se traducía en un ideal de viaje y vida. En la madurez, reflexiona sobre dicho ideal desde una distancia irónica pero cariñosa, y así lo plasma en su narrativa. Llama la atención la definición que él mismo da de este viaje, un viaje de «libertad suprema». Como explicación a esto cabe citar aquí una entrevista que Bolaño concedió a mitad de los setenta para Orlando Guillén en *El Nacional* y que Valerie Miles ha recuperado del archivo personal de Bolaño en uno de sus artículos. En él, Miles cuenta que

cuando Bolaño aún era un joven, casi-inédito poeta chileno de lo que él mismo califica la “Generación del 73” (todos nacidos hacia los años 50), se refiere a una poesía “clandestina”: “Hay actitudes vitales que tienen cierto paralelismo con las posiciones *beatniks* de la segunda gran posguerra. Ellos viajan. Contradicen así la consigna primaria de la Junta que es: ‘No se muevan’” (Miles, 2020: párr. 7).

El viaje *beatnik* supone una forma de rebeldía contra lo establecido, asentado sobre una sociedad sedentaria cuya inmovilidad facilita a los poderes fácticos el control sobre la ciudadanía. Igual que los *beatniks* se mueven de forma constante para eludir el control del macartismo, Bolaño viaja para hacerse invisible a los ojos del despotismo creciente de los gobiernos de la época. Esta idea se refleja en la desaparición de sus protagonistas en *Los detectives salvajes*, cuyo continuo y errático movimiento sirve para desorientar tanto a sus perseguidores como a sus amigos e incluso a ellos mismos. De hecho, la constante movilidad de Belano y Lima también les permite evitar que los «detectives» invisibles que reúnen los testimonios de distintos narradores sobre ellos les sigan la pista, pues, siempre esquivos, los poetas parecen estar siempre un paso por delante en su perpetua fuga. El viaje constante podría entenderse entonces como una forma de, parafraseando el título de unos artefactos de Nicanor Parra, «desorientar a la policía». La huida y una cierta forma de libertad se dan la mano. El nomadismo se liga estrechamente así a la rebeldía, pero también a la marginalidad, pues escapar del control de la sociedad significa a su vez romper los vínculos con esta. Siguiendo esta línea de ideas, coincidimos con Pérez de Guzmán Vallejo cuando destaca «tres grandes rasgos fundamentales en la generación *beat* [que] jugaron papeles centrales en la vida y obra del primer Roberto Bolaño infrarrealista, poeta y agitador de la escena mexicana, y del Bolaño más tardío, novelista de la memoria. Estos son: ruptura, errancia [nuestro viaje] y marginalidad» (Pérez de Guzmán Vallejo, s.f.: 3). Estos rasgos fundamentales no funcionan como compartimentos estancos, sino que están estrechamente

imbricados entre sí (la marginalidad no se entendería sin la ruptura o sin la errancia y viceversa), y es este carácter deliberadamente rupturista y marginal de la actitud *beatnik*, que se refleja a su vez en sus viajes, el que parece encandilar a un Bolaño desencantado con los grandes referentes literarios de su época, los cuales considera estómagos agradecidos del mismo *establishment* opresivo contra el cual la literatura, como el viaje, se convierte en un arma o en un escudo. Por lo tanto, tanto para los *beatniks* como para el joven Roberto Bolaño, la aventura ha de convertirse en el motor de la vanguardia. Así lo afirma él mismo en una entrevista para *Plural* de mayo de 1977 titulada «La nueva poesía Latinoamericana: ¿Crisis o Renacimiento?». Además, en esta entrevista dice preferir «al muchacho que lee a De Rokha en vez de Valèry, el que lee a Kerouac y no a Fuentes» (Miles, 2020: párr. 13). Toda esta idea se refleja, en definitiva, en un párrafo de *Amuleto* en el que Bolaño describe así las aspiraciones de los jóvenes poetas chilenos: «Ser *beatniks*, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte» (Bolaño, 2018: 118-119). Se pueden adaptar a ese estilo de vida precisamente gracias a dos factores: la juventud y la libertad de ataduras que es a la vez causa y consecuencia de la marginalidad más irreconciliable.

Al mismo tiempo, la rompedora estética *beatnik* suponía un espejo en el cual Bolaño podía mirarse, que incluía también tentadores motivos como el del espacio urbano y la nostalgia como motores de la escritura o la influencia de la música *jazz*, que pasa a su vez por el tamiz de Cortázar. Valerie Miles cuenta cómo Bolaño introducía esta música en su literatura: «Improvisaba largos poemas en sus notas y escuchaba *jazz* mientras escribía, permitiendo que el lenguaje bullera en su psiquis y pasara de ahí a la página. Entonces extraía los versos o metáforas que le gustaban y los revisaba minuciosamente» (Miles, 2020: párr. 11).

No es de extrañar, con todo lo previamente dicho, que la pulsión rebelde del infrarrealismo, presente en su primer manifiesto, propugne unas formas estéticas y vitales similares a las de la generación *beat* incluso en su rimbaudiano grito de guerra. Los infrarrealistas siguen los renglones trazados por los *beatniks* en su primera lectura pública de poesía. Como la primera lectura *beatnik*, la primera lectura de poesía infrarrealista en la librería Ghandi fue un episodio lleno de alegría y vitalismo completamente desprovisto de solemnidad. En ambos casos, la sintonía con el público y la euforia generada se elevan a tales niveles que la lectura deriva en fiesta. Madariaga Caro compara ambos episodios partiendo de una entrevista con Rubén Medina, en el caso del infrarrealismo, y de la novelización de la primera lectura *beatnik* que plasma Kerouac en su novela de 1958 *Los vagabundos del Dharma* (*The Dharma Bums*):

Los poetas [infrarrealistas] ya no tenían nada más que recitar y el público aún estaba encendido. La lectura había sido un éxito. Era tanto el entusiasmo que un contertulio, amigo de Anaya, dijo «¡vamos a mi casa!» y la fiesta siguió hasta el amanecer a cuatro cuadras de la Gandhi.

Afirma Madariaga:

Este episodio que contiene el espíritu infrarrealista, bien podría ser parte de los recuerdos de Jack Kerouac o, más bien, son los episodios de Kerouac, los que son parte del inconsciente colectivo de los infras [y cita a Kerouac]:

“acompañé a la banda de ululantes poetas a la Galería Seis, a la lectura de aquella noche, que fue, entre otras cosas importantes, la noche del renacimiento de la poesía en San Francisco. Todo el mundo estaba allí. Fue una noche delirante. Y yo fui precisamente quien puso las cosas a tono, al hacer una colecta de monedas de diez y veinticinco centavos entre el muy serio auditorio que permanecía de pie en la galería, volver con tres garrafrones de cuatro litros de borgoña californiana y poner a todos calamocanos. De modo que, para las once, cuando Alvah Goldbook [Allen Ginsberg] estaba leyendo o, mejor dicho, gimiendo su poema «Gemido» [«Aullido»], con voz un tanto estropajosa y los brazos extendidos, todo el mundo estaba gritando: ‘¡Dale, dale, dale!’ (como en un encuentro de boxeo)” (Madariaga, 2010: 41-42).

Y concluye:

Juventud, extravagancia, alcohol, poesía, entusiasmo, todos estos elementos se encuentran en la primera lectura infra en Gandhi, o en el «renacimiento poético del D.F.», así como en el debut *beatnik* en 1955. (...) La poesía infrarrealista nace de esa necesidad de liberación de todas las convenciones y límites que la sociedad impone en aras del orden. Los infras atacan los cimientos de la idiosincrasia mexicana desde el germen de la misma: la palabra (2010: 42).

Hasta tal punto llega el paralelismo que los infrarrealistas establecían entre ellos y los *beatniks* que el propio Bolaño, según cuenta Ramón Méndez (modelo real del Pancho Rodríguez de *Los detectives salvajes*), le asignó un *beatnik* tanto a Mario Santiago como a él:

¡Tú eres Ginsberg, el Ginsberg de México, y este, este es Corso! «Éramos los *beatniks* de México» dice Méndez, quien estaba feliz de una comparación tan ansiada por todo veinteañero con un gusto por la literatura. Los *beatniks* eran los grandes ídolos de su generación (2010:37).

Quizás Bolaño se reservaba silenciosamente para sí el papel de Kerouac o el de Burroughs, los dos autores del movimiento que más influyeron en su obra.

Lo que es evidente es que los miembros del infrarrealismo estaban sobradamente familiarizados con sus padres putativos literarios del norte. Los jóvenes poetas mexicanos leían la poesía *beatnik* en la revista *El corno emplumado* o *The plumed horn*, dirigida por el poeta mexicano Sergio Mondragón y su mujer Margaret Randall, poeta estadounidense en la esfera de los *beatniks* (2010: 43). La unión estadounidense-mexicana de estos dos autores respondía a un cierto carácter panamericanista en lo literario y espiritual, una creencia en «la revolución espiritual contemporánea» mediante un «movimiento americanista que a través de la poesía unía a todas las naciones» (*ibid.*). Un espíritu similar a este lo comparte el *alter ego* literario de Bolaño en su novela *El espíritu de la ciencia ficción*, en la que se cartea con distintos autores de ciencia ficción estadounidense para promover una mayor unidad de la literatura americana. Bolaño, en un principio, pensó en convertir a Burroughs en el autor ficticio con el que se cartean los jóvenes poetas chilenos protagonistas de la novela (Miles, 2020: párr. 8). De esta manera concibe el continente americano no como una serie de estados, sino como un espacio compartido por poetas, rebeldes y revolucionarios unidos por una misma causa, lo que lo lleva a afirmar que «era lo mismo, Sonora, Arizona, Chihuahua, todo es lo mismo» (Bolaño, 2020: 527).

La cercanía entre ambos movimientos fue tal que, en definitiva, los autores infrarrealistas (entre ellos el propio Bolaño) llegaron a colaborar con el poeta *beat* Lawrence Ferlinghetti en el número 23 de la revista *Excelsior*, en el cual Ferlinghetti reprodujo un “Manifiesto populista” de ecos bolañescos dedicado a “los poetas con amor”. Un manifiesto-poema que «ha servido como uno de los “reversos” que Bolaño utilizaba, quizás un *contraire* desde el *Manifiesto infrarrealista* (entre otras muchas influencias, evidentemente)» (Miles 2020: párr. 7).

Pero si hay dos *beatniks* que influyeron sobre Bolaño, como ya adelantaba, fueron William S. Burroughs y Jack Kerouac. Ambos autores prefijan aspectos esenciales de la literatura de madurez de Bolaño como el juego autobiográfico o autoficticio imperante en su narrativa y su poesía, la importancia del viaje en lo vital y en lo literario y el motivo de la búsqueda, que en el caso de Burroughs tiende a ser una búsqueda detectivesca que pone a su alter ego literario en el papel del detective, refiriéndose a él con apelativos como «agente Lee» (Fernández Díaz, 2017: 255).

Bolaño explicita continuamente la admiración que sentía por Burroughs. Como en el caso de Rimbaud, los episodios de su biografía parecen fascinarle tanto o más que su literatura. Para Bolaño,

Burroughs es el paradigma del escritor. Es un escritor absolutamente autosuficiente, que puede ir cambiando de escenarios sin necesidad de cambiar él mismo. Cuando vuelve a Nueva York vive en una habitación que él llama El Bunker y que es un tugurio, sin ventanas, en alguna parte de Manhattan (cit. en Madariaga, 2010: 44, de una entrevista de 1998).

Resulta interesante subrayar como, en esta cita, Bolaño da por hecho que el cambio de escenario, el perpetuo vagar del exiliado, es una constante para un escritor paradigmático, si bien no implica necesariamente un cambio personal. Asimismo, la insistencia en el hecho de que vive en un «tugurio sin ventanas» muestra el interés de Bolaño por las penalidades de una vida marginal y fugitiva envuelta en un aura de malditismo que remite a los poetas malditos y a los raros de Darío. Precisamente, el viaje constante de Burroughs, que vivió en México y Tánger y recorrió gran parte de Sudamérica, está especialmente relacionado con la idea del exilio. También Bolaño afirma de él que Burroughs «encarnaba todas las perturbaciones del exilio» (Bolaño, 2004: 50). En este caso, si bien encontramos el motivo del exilio presente de una manera u otra en casi todos los literatos que se están tratando en este trabajo, se trata también de un exilio en el sentido menos metafórico. Para él, mantenerse alejado de Estados Unidos es una forma de no enfrentarse a la justicia tras matar a su mujer de un disparo errado mientras jugaban a Guillermo Tell.

Sin embargo, la influencia que ejerce Burroughs sobre Bolaño es principalmente formal. En primer lugar, cabe destacar la influencia del método de escritura *cut-up* de Burroughs, su intento personal de traducir la técnica pictórica del *collage* a la literatura mediante la yuxtaposición de frases desconectadas entre sí, en la literatura de Bolaño. Concretamente, Bolaño hace uso de este método en su novela poética *Amberes* (o *Gente que se aleja*), cuyo análisis comparativo con la *Trilogía Nova* de Burroughs ha llevado a cabo José Javier Fernández Díaz (2017: 251-258). Bolaño dice respecto a su texto: «Escribí *Gente que se aleja* en 1980 mientras trabajaba de vigilante nocturno en el camping Estrella de Mar, en Castelldefels. El poema, como es evidente, es deudor de mis entusiastas lecturas de William Burroughs» (Bolaño, 2007: 443). Por otra parte, Bolaño también utiliza los mecanismos de autoficción presentes a lo largo de toda la narrativa de Burroughs, en la que su protagonista homónimo adopta en ocasiones el rol de narrador.

Pese a la presencia de las influencias formales de Burroughs, me centraré especialmente en el estudio de la figura de Kerouac, al ser este autor quien más clara y ampliamente desarrolla el tema del viaje, algo que se percibe ya en el título de algunas de sus obras como *En la carretera* (*On the road*), de 1957, la ya mencionada *Los vagabundos del Dharma* o *Viajero solitario* (*Lonesome traveler*) de 1960. Prestaré especial atención a la primera de estas novelas, que analizaré con un enfoque comparativo con *Los detectives salvajes*, apoyándome también en *Los vagabundos del Dharma*. La novela de Kerouac y la de Bolaño comparten una serie de ideas profundamente relacionadas. Ambas son novelas autoficticias o (falsamente) autobiográficas que narran una serie de viajes de juventud de dos amigos estrechamente unidos, unos viajes llenos de desenfreno, pero empañados en ambos casos por un abrumador fondo de tristeza y nostalgia.

Fernández Díaz destaca que existe un claro paralelismo entre los orígenes de *En la carretera* y de *Los detectives salvajes*. La tesis de este autor es que tanto Kerouac como Bolaño escriben la novela motivados por la fascinación con un amigo de la juventud al que ven, llenos de admiración, como un modelo vital: Neal Cassady en el caso de Kerouac, Mario Santiago en el caso de Bolaño. En el germen de ambas obras, Kerouac y Bolaño escriben cartas sobre su novela en términos similares al amigo en el que se han basado para sus protagonistas. Así, Kerouac le cuenta a Cassady:

«Ya he escrito toda la carretera [...] Es sobre ti, sobre mí y sobre la carretera». (...) Cuarenta y cinco años más tarde, en 1996, Bolaño escribió a Mario Santiago: «El trecho que recorrimos juntos de alguna manera es historia y permanece [...] Estoy escribiendo una novela donde tú te llamas Ulises Lima» (Fernández Díaz, 2017: 106).

En ambas cartas, Kerouac y Bolaño enfatizan especialmente el motivo del viaje junto al amigo, un viaje representado por la realidad espacial del trayecto que recorrieron durante el mismo («la carretera» y «el trecho»). Allen Ginsberg cuenta en este sentido que la conciencia del yo y del espacio jugaban un papel fundamental en la literatura *beatnik* temprana. «Es la conciencia de sí mismo en el espacio lo que caracteriza la obra de Kerouac, la mía hasta cierto punto, y todo el período Beat de los años cuarenta» (Ginsberg, 2021: 77). Por su parte, el joven Bolaño recurría de forma insistente a la imagen de la carretera al hablar de los antecedentes de la nueva poesía americana: «“una cadena de carnicerías, una colección de fotos de poetas surrealistas, una monomanía por las carreteras” (...) Y resume su postura diciendo “Aventura de los nervios, aventura de los párpados, *aventura del camino*, aventura de la revolución, aventura del amor”» (Miles, 2020: párr. 13. La cursiva es mía). El camino

o la carretera se convierten así en imágenes que representan un viaje que no solo recorre un tramo geográfico determinado, sino que también transcurre en gran medida por las coordenadas de la interioridad del viajero.

La amistad de Dean Moriarty, el alter ego de Neal Cassady en la primera versión publicada de *En la carretera*, y de Sal Paradise, el alter ego de Kerouac, funciona como un quijotesco precedente de la relación de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Quijotesco porque, en la novela de Kerouac, Moriarty es una figura rebelde e idealista que, durante sus viajes, le descubre una forma alternativa de entender la realidad y de enfrentarse a ella a un Sal que nos recuerda a Sancho Panza por el candor con el que observa a Dean vivir una vida limitada únicamente por sus propios ideales. La amistad de Belano y Lima, por el contrario, es más horizontal y equitativa, y las personalidades de sus personajes podrían en algunos momentos parecer casi intercambiables. El personaje de Amadeo Salvatierra, en un capítulo, llega a pensar que ambos jóvenes son capaces de comunicarse telepáticamente. Sin embargo, a pesar de la estrecha amistad que los dúos protagonistas de ambas novelas comparten a lo largo de sus viajes, todos ellos experimentan una marcada sensación de soledad personal e intransferible. Por así decirlo, el viaje de cada uno de los personajes es un viaje solitario en compañía, marcado por una profunda conciencia de la imposibilidad de la comunicación, o comunión, plena. En último término, al final de las dos novelas, ambos dúos se dispersan y sus vidas y sus viajes acaban por distanciarse.

El viaje que Jack Kerouac narra en *En la carretera*, como el de *Los detectives salvajes*, no es un viaje en el sentido tradicional. De hecho, la novela se divide en cinco viajes, pero todos se podrían englobar en un único viaje continuado por una carretera que parece no tener final. No es un viaje en el sentido tradicional porque esto implicaría que tiene un origen y un destino determinados. Sin embargo, en *En la carretera*, el destino del viaje se disipa hasta resultar inalcanzable. Cuando Sal y Dean han alcanzado los destinos geográficos de sus diversos trayectos (pongamos, por ejemplo, un viaje desde Nueva York a Los Ángeles), la inquietud de la vida sedentaria en la ciudad los corroe hasta que sienten la necesidad de emprender de nuevo el viaje. Por ello, como viajeros románticos condenados al eterno vagar del *schweben*, el verdadero destino del viaje es la propia carretera. Tal y como apunta Fernández Díaz, para los personajes de *En la carretera* el camino es una inevitabilidad: «*On the road* no trata de un viaje en el sentido estricto, sino de la necesidad vital de encontrarse siempre en la carretera» (Fernández Díaz, 2017: 234). Una zona innegablemente de tránsito se convierte en el hogar de los protagonistas, un hogar caracterizado por el constante

movimiento, la velocidad, la transitoriedad de sus moradores y el deseo de alcanzar un horizonte que siempre está unos kilómetros más allá. De todo esto se extrae el ideal vital de Dean, que se refleja en la imagen de una carretera infinita por la que se puede cruzar toda América de punta a punta y aún ir más allá y recorrer el mundo entero:

Piensa en lo que podríamos hacer si tú y yo tuviéramos un coche como este. ¿Sabes que hay una carretera que baja por México hasta Panamá y puede que aún más allá, hasta el final de Sudamérica, donde los indios miden dos metros y mascan coca en las laderas? ¡Sí! Tú y yo, Sal, veríamos todo el mundo en un coche como este, porque, tío, la carretera tiene que acabar por dar la vuelta al mundo. No puede ser de otra forma, ¿no? (Kerouac, 2000: 209⁴).

Como queda reflejado en el fragmento, el deseo de Dean es encontrar un lugar inalcanzable, ideal, seguramente inexistente donde se preserva una forma de vida auténtica, casi mítica y verdaderamente arraigada a la tierra, que aquí adopta la forma de esos indios de más de dos metros que comen cocaína en las montañas. La búsqueda de formas de vida más puras, más auténticas, subyace a todo el imaginario del viaje de Kerouac. La imagen recurrente para representar esto en *En la carretera* es la del *felahin*, el campesino desposeído que, según Kerouac, siempre ha existido y siempre existirá en la Tierra. Kerouac toma esta idea de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, cuya lectura le recomendó Burroughs.

En la búsqueda de esa autenticidad, Kerouac eleva a la categoría de mito a una serie de figuras marginales que vagan como fantasmas por los interminables caminos americanos. Dichos caminos se caracterizan, ante todo, por la enormidad de las distancias y las dimensiones, así como por los grandes espacios desolados. Para ello, idealiza formas del viaje alternativas que están al alcance incluso de los seres más desposeídos de la sociedad de consumo, lo que podríamos llamar formas marginales del viaje, como pueden ser el autostop, que permite viajar gratis a los protagonistas en compañía de los más pintorescos personajes, o la «tradición» estadounidense del vagabundo saltatrenes, que aborda a escondidas los vagones de los trenes de mercancías para recorrer con mayor velocidad las grandes extensiones del país. Precisamente la novela *Los vagabundos del Dharma* arranca con Ray Smith, trasunto de Kerouac, saltando a bordo de un tren de mercancías con dirección

⁴ Las traducciones de *En la carretera* citadas en este apartado son mías. Las he contrastado con la traducción de Jesús Zulaika en Anagrama, pero esta última corresponde al «rollo mecanografiado original», en el que Kerouac no ocultó los nombres reales de sus amigos y conocidos tras seudónimos, como sí sucedió en la primera versión publicada, donde Jack Kerouac pasó a ser Sal Paradise, y Neal Cassidy, Dean Moriarty. Para evitar confusiones al respecto, he decidido optar por una traducción propia de esta versión, pues el nombre parlante de Sal Paradise es de interés para la investigación. Para más información sobre las diferencias entre ambas versiones, véase el citado texto de Charters.

a Los Ángeles en el cual comparte vagón con otro vagabundo. De este modo, el viaje se convierte en una prolongación de la vida bohemia y marginal que caracteriza a estos autores y a la vez es un acto de rebeldía, pues supone no acatar las normas de juego que preestablece la sociedad. Este rechazo lo explicita abiertamente en la misma novela el personaje de Japhy Ryder, trasunto del poeta *beatnik* Gary Snyder, que aquí juega un papel equivalente al de Dean Moriarty en *En la carretera*:

[Japhy:] He estado leyendo a Whitman, oíd lo que dice: *Alzaos, esclavos, y haced temblar al déspota extranjero*. Señala así la actitud del Bardo, del bardo lunático zen de los viejos senderos del desierto que ve que el mundo entero es una cosa llena de gente que anda de un lado para otro cargada con mochilas, Vagabundos del Dharma negándose a seguir la demanda general de la producción de que consuman y, por tanto, de que trabajen para tener el privilegio de consumir toda esa mierda que en realidad no necesitan como refrigeradores, aparatos de televisión (...) Tengo la visión de una gran revolución de mochilas, de miles y hasta millones de jóvenes americanos con mochilas y subiendo a las montañas a rezar (...) (Kerouac, 2016: 96-97. Cursiva en el original).

La cita de Whitman no es casual, porque Kerouac se siente depositario de una tradición americana de viajeros, literatos y literatos viajeros, cimentada en buena medida sobre el mito de la conquista de los grandes espacios vírgenes (el caso más claro es el del Oeste estadounidense) a la que posteriormente se adscribirá, desde su mirada irónica y crítica, Roberto Bolaño. Es algo que también destaca Charters cuando afirma que Kerouac «wanted to become ‘an adventurer, a lonesome traveler’, so that he could be a great American novelist in the tradition of Jack London and Thomas Wolfe [quería convertirse en “un aventurero, un viajero solitario” para ser un gran novelista estadounidense siguiendo la tradición de Jack London y Thomas Wolfe]» (Charters, 1991: 10). Es la línea de la tradición de las «grandes novelas americanas», con *Moby Dick* y *Huckleberry Finn* como ejemplos más paradigmáticos, que Bolaño recupera críticamente y homenaja a lo largo de su producción literaria.

Volviendo al viaje de *En la carretera* como necesidad espiritual y casi física que azota a sus protagonistas durante los interludios en los que estos están asentados en alguna ciudad, en el caso de Kerouac esta idea trasciende el puro motivo literario y se convierte en una auténtica creencia personal. Al poco tiempo de que Kerouac terminara el manuscrito de *En la carretera*, un Neal Cassady ya adulto, modelo del Dean Moriarty de la novela, le escribe una desesperanzada carta a Kerouac en la que declara sentirse vacío y derrotado: «una cosa

es segura, que seguiré marchitándome emocionalmente al mismo ritmo que en los últimos tres años», afirma (En Ginsberg, 2021: 244). En respuesta a esta carta, Kerouac le escribe un poema, en la vena idealista algo *naif* de su novela, en el cual le anima a viajar. En él aparecen versos como:

[...] Vete a buscar a Dios en la noche, también en las nubes / Cuándo se detendrá este gran círculo en el cráneo / ¡oh, Neal!; hay hombres, cosas que hacer por ahí. / Enormes tumbas tremendas de Actividad / en el desierto de África del corazón / (...) Las grandes nubes de nuevos continentes, / oh pies cansados en climas misteriosos / no bajéis en vano a la otra parte. (2021: 245-246).

El poema condensa algunas de las ideas previamente mencionadas de *En la carretera*. Hay dos versos de especial interés. El primero, «Vete a buscar a Dios en la noche, también en las nubes», explicita la idea de Kerouac del viaje como una búsqueda espiritual. Por otra parte, ese «pies cansados en climas misteriosos» remite a esa sensación de cansancio eterno y siempre en aumento que está presente en la novela de Kerouac, pero aún mucho más en las novelas de Bolaño y cuyas raíces, como ya vimos, las encontramos en los autores románticos como Novalis. El viaje supone, para Kerouac, la actividad, que es lo opuesto a esa desidia sedentaria, ese «marchitarse lentamente», del que habla Cassady en su carta. Es actividad física y actividad espiritual, pero también actividad literaria: los viajes reales de Kerouac y Cassady (o de Kerouac y Snyder en el caso de *Los vagabundos del Dharma*) son el material en bruto que Kerouac utilizará para elaborar su obra literaria, tal y como sucederá en el caso de Bolaño con la figura de Mario Santiago y sus viajes, juntos o separados, que serán la arcilla para moldear a sus detectives salvajes. Tal y como apunta Fernández Díaz: «Kerouac y Bolaño dibujan a dos héroes, Dean Moriarty y Ulises Lima, cuyas vidas son esencialmente literatura sin obra; a sus personajes narradores, Sal Paradise y Arturo Belano, les corresponde convertirlas en relato» (2017: 107).

El viaje es una forma de actividad porque supone una búsqueda, pero se trata principalmente de una búsqueda personal de corte espiritual. El objeto de la búsqueda es abstracto, tanto que intentar alcanzarlo es, en última instancia, infructuoso. El viaje metafísico, a su vez, propicia el viaje real y viceversa. Como apunta Charters:

The characters in *On the road* were actually ‘on a quest, and that the specific object of the quest was spiritual. (...) Their real journey was inward; and if they seemed to trespass most boundaries, legal and moral, it was only in the hope of finding a belief on the other side’ [Los personajes de *En la carretera* estaban embarcados en “una búsqueda cuyo objeto específico era espiritual. Su

viaje era hacia el interior, y si parecían traspasar barreras legales y morales lo hacían con la esperanza de hallar algo en lo que creer al otro lado”] (Charters, 1991: 29).

Kerouac, en una entrada de su diario del 23 de agosto de 1948, esboza así la sinopsis de *En la carretera*: «dos chicos en busca de algo que al final no encuentran» (En Fernández Díaz, 2017: 109). Esta podría aplicarse sin ningún problema a *Los detectives salvajes*. El viaje como búsqueda fracasa en última instancia. A partir de ese fracaso, la literatura se superpone al viaje como una nueva forma de búsqueda que reordena el viaje a partir de la memoria y lo reconstruye desde cánones propios, convirtiéndose así en una herramienta que intenta dotar de sentido a esos viajes cuya tensión ha quedado irresuelta y proveerlos de una conclusión satisfactoria. De esta forma, al pasar por el filtro de la literatura, la vida se mitifica y se engrandece para profundizar en realidades subyacentes menos evidentes, pero en cierta manera trascendentales. La búsqueda adquiere así un carácter casi religioso que, en el caso de *En la carretera*, se ve magnificado por una cierta inclinación de Kerouac hacia el uso de un lenguaje místico que se refleja ya en el propio nombre y apellido parlantes de su trasunto en la novela, Salvatore Paradise. No se debe olvidar que Kerouac insistía en el carácter beatífico de lo *beat* y que este movimiento, cuando posteriormente empezó a absorber influencias de la literatura y las religiones orientales, se inclinó casi de forma generalizada por la práctica del budismo (incluyendo al propio Kerouac), sobre todo a partir del trato con los *beatniks* de la Costa Oeste como el ya mencionado Gary Snyder.

A los personajes de *En la carretera*, en su apertura mística al mundo, les fascina la posibilidad de poseer realidades ajenas, formas más auténticas de relacionarse con la tierra y con aquellos que les rodean. En la jerga *beatnik*, este perpetuo asombro y deseo de comprensión de lo ajeno se condensa en el verbo inglés *to dig*, omnipresente en la novela original (especialmente en boca de Dean). *To dig* es un verbo polisémico que literalmente significa «cavar», pero que los personajes emplean indistintamente para llamar la atención sobre algo o alguien que les ha resultado asombroso para compartir su asombro: «*Dig the Street of life, the Chinamen that cut by in Chicago. What a weird town*» [Fíjate en la calle de la vida, en los chinos que atraviesan Chicago. ¡Qué ciudad más rara!] (Kerouac, 2000: 217). También se usa como sinónimo de «gustar». En el mismo uso del lenguaje, los protagonistas expresan un constante deseo de absorber e interiorizar todo lo que les es ajeno, así como de compartirlo con quienes les rodean. El viaje *beatnik* abierto a todo, entonces, conlleva un ansia de poseer nuevas realidades y perspectivas. Tal y como apunta Ginsberg, uno de los pasajes de *En la carretera* donde más claramente se ve esa ansia de posesión de

Kerouac es en el párrafo donde este siente nostalgia del estilo de vida de los barrios negros de Denver:

Un grupo de mujeres negras se acercó y una de las más jóvenes se separó de sus mayores de aspecto maternal y se me acercó a toda prisa: —«¡Hola, Joe!»—, y de pronto vio que yo no era Joe y retrocedió avergonzada. Deseé ser Joe (...). Reinaba la alegría y vibraba en el aire la vida auténticamente feliz que desconoce la decepción, las «penas de los blancos» y todo eso (2000: 164-165).

Ginsberg, al glosar este pasaje, habla de cuando él mismo viajó a México y se dio cuenta

de que el mundo no se reducía a Estados Unidos, de que la mayor parte del mundo no era como Estados Unidos. La idea de que el estilo americano era el que debía abrazar el mundo era una solemne estupidez. Jack acababa de tener esta vivencia intercultural que describió líricamente. (...) El pasmo de Kerouac procedía del hecho de saber que había otro mundo artístico, otro ritmo, otro idioma (...) (Ginsberg, 2021: 273).

El más claro reflejo del deseo de esta vivencia intercultural es la afición de los *beatniks* por el *jazz*: como afirma Steiner, la afición por esta «“forma bárbara” (...) en la imaginación musical (...) se debió a varias complejas tensiones» relacionadas con «el súbito vacío producido en los valores clásicos» (Steiner, 2020: 66), es decir, que se buscaban expresiones alternativas a las entonces más directamente accesibles de la cultura occidental, que generaban desconfianza. Por otra parte, es el mismo deseo que expresa un joven y aún no desencantado Belano en *Los detectives salvajes* cuando, al discutir con su novia Laura Jáuregui, le menciona una lista de lugares en apariencia dispares (aunque para Belano esos países y esas ciudades «tienen que ver en todo») para afirmar que «no pienso *verlos*, pienso *vivir* en ellos, tal como he vivido en México» (Bolaño, 2016: 254-255). En relación con esto, y como trasluce del fragmento de Ginsberg, el deseo de posesión de realidades exóticas supone asimismo un rechazo de la realidad más inmediata (en su caso, el «estilo americano»). Una vez más, este tipo de rechazo puede deberse, o al menos verse potenciado, a la ya mencionada pérdida del centro de la posmodernidad de la que hablaba Steiner y que daba lugar al literato extraterritorial. Si aceptamos esta interpretación, el viaje *beatnik* como búsqueda podría entenderse como la búsqueda de un nuevo sentido que sustituya al centro desplazado, un tema que, como se comentará en el siguiente apartado, también está muy presente en *Rayuela* de Cortázar (poseedora a veces de una estética cercana a lo *beatnik*). Los viajes en las novelas de Bolaño son también, en gran medida, búsquedas de algo que ha de sustituir a un sentido central desplazado, cuyo más claro símbolo es la muerte de Cesárea

Tinajero en *Los detectives salvajes*, que propicia el errático vagar de Belano y Lima en la segunda parte. La imagen más clara de la incertidumbre de posguerra en *En la carretera* es el motivo de la bomba atómica, una espada de Damocles que pende sobre las cabezas de los protagonistas, plenamente inmersos en la vaguedad de una realidad que puede desaparecer en cualquier instante. Por eso, durante el viaje por México, Sal y Dean envidian a los nativos, que no son conscientes de que «había aparecido una bomba capaz de destruir nuestros puentes y carreteras y de hacerlos añicos, y algún día seríamos tan pobres como ellos» (Kerouac, 2000: 273). En Bolaño, la inquietud milenarista por la amenaza de un apocalipsis inminente es un motivo recurrente que tiene especial incidencia en *2666*.

Posteriormente, los *beatniks* hallarán en el budismo un imaginario exótico imbuido de un cierto pesimismo que parece adaptarse a la perfección a su situación espiritual. Las ideas budistas también influirán en el motivo del viaje de Kerouac. Si bien esta religión apenas está explícitamente presente en *En la carretera*, (al contrario que en *Los vagabundos del Dharma*), aparece en la novela una consciencia de la transitoriedad de la vida y del viaje muy relacionable con el budismo. Dicha transitoriedad subyace al motivo del viaje como fin en sí y a la vez, curiosamente, a un cierto vitalismo juvenil rayano en el histerismo que rodea al viaje.

El viaje, al no existir un destino, es necesariamente infinito. Aceptada esta premisa, los personajes no tienen más remedio que aceptar el viaje como fin en lugar de como medio. El mundo, la vida y la juventud son transitorios, y el viaje aúna todas estas cosas. La imagen predominante de la novela es la de una carretera infinita que se pierde en el horizonte. Los protagonistas ansían saber siempre qué les espera más adelante, siempre más adelante: «[Dean:] ¡Quiero seguir y seguir! ¡La carretera me *lleva!* (...) Sabía que la carretera sería cada vez más interesante, siempre más adelante]» (2000: 254). Cuando logren cruzar el horizonte, los personajes encontrarán «aquello» (*it*) que buscan. Ese horizonte puede parecer al alcance, pero siempre está más allá:

No podía hacerme a la idea de este viaje. Era el más fabuloso que cabía imaginar. Ya no era Este-Oeste, sino al mágico *Sur*. Tuvimos una visión del hemisferio occidental, que bordeaba todo el continente hasta la Tierra del Fuego, y de nosotros deslizándonos por la curva del mundo hacia otros trópicos y otros mundos. “¡Tío, por fin vamos a llegar a ESO!”, dijo Dean, lleno de fe (2000: 273).

Reaparece aquí la imagen de una carretera casi mágica que se sale de la curva del mundo por el sur para adentrarse en otros mundos desconocidos, destruyendo las fronteras entre realidad y literatura.

Las ideas de corte romántico e idealista de Kerouac sobre el viaje quedan claras en el siguiente apartado que cita Ginsberg de *La vanidad de los Duluoos*:

Quería ver el sur e iniciar mi carrera de americano que va a donde lo lleva el viento (...) Fue la decisión más importante de mi vida hasta aquel momento. Lo que estaba haciendo era decirle a todo el mundo que saltara al gordo e inmenso océano de su propia insensatez. También yo me decía que saltara al gordo e inmenso océano de mi propia insensatez. ¡Y vaya baño! Fue delicioso. Me sentí lavado y limpio (Ginsberg, 2021: 96).

También en *Los vagabundos del Dharma* encontramos un ejemplo del viaje como fin en sí de los marginados *beatnik* frente al viaje utilitarista de aquellos inmersos en la sociedad. Aquí, la principal diferencia con *En la carretera* estriba en que el viaje pasa del eje horizontal al eje vertical, pues la novela se estructura formalmente como un valle enmarcado por dos montes distintos que escala Ray Smith, el trasunto de Kerouac: el Matterhorn con Japhy Ryder (trasunto de Gary Snyder), y el pico Desolación en solitario. Kerouac insiste en que el viaje, o más bien ascensión, de los vagabundos del Dharma está desprovisto de todo fin. En el Matterhorn, el fin es el hecho de hacer senderismo, en oposición a la figura de los cazadores que solo acuden a la montaña para cazar, es decir, como un medio para obtener un beneficio material: la presa. En el pico Desolación, Kerouac acepta un trabajo de vigilante que consiste en pasar un mes en una cabaña en la cima de la montaña para avistar incendios. En último término, sin embargo, el trabajo no le exige más dedicación que contemplar a diario el paisaje y vivir como Han Shan, el ermitaño budista chino que se retiró a vivir solo a las montañas, al que Ray y Japhy admiran y a quien está dedicada la novela. Lo que recalca este símil es que el viaje como fin en sí procede, entre otros, del ideal de inacción propio del budismo. La rebeldía *beatnik*, con notables excepciones, es una forma de rebeldía pasiva y apolítica.

Sin embargo, en agudo contraste con el ideal de inacción, aparece en *En la carretera* un ansia de velocidad constante que se refleja en la idea central de la carretera interminable y en la propia estructura del manuscrito original de la novela. Según la leyenda *beatnik*, Kerouac planificó la novela como una única frase interminable y la escribió a toda velocidad en un enorme rollo de papel para evitar perder el ritmo de escritura al cambiar de folio en la máquina de escribir. Escribía a todas horas y consumía Bensedrina, una anfetamina, para

mantenerse despierto. El resultado de todo esto es que la novela, a nivel estructural y estilístico, imita el motivo de la carretera interminable y del frenesí por recorrerla y contribuye a subrayar esta idea. Al igual que Kerouac, Bolaño también utilizaba el ritmo y la estructura de su literatura para ayudar a transmitir las ideas centrales. Basta recordar su «Nota acerca de *Los detectives salvajes*» según la cual esta novela es «una suerte de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, donde el Misisipi aquí sería el flujo de voces de la segunda parte» (2004: 327).

El viaje de los protagonistas de *En la carretera* es, en definitiva, un viaje lleno de ansiedad y de un vitalismo histérico. Es una carrera contra el tiempo: contra su juventud que se agota y contra la incertidumbre siempre presente, ya sea la incertidumbre budista o la de la bomba que amenaza con borrarlo todo del mapa. Así, el fondo del viaje, sumado a una máxima budista que suscribía Kerouac que insistía en que «la vida es sufrimiento», tiene un profundo fondo de derrota y fracaso. En este sentido, Dunia Gras y Leonie Meyer-Kreuler afirman que

En su espíritu aventurero, los Neochilenos [del poema homónimo de Bolaño], y sobre todo los detectives salvajes recuerdan a la horda de *desperados* de Kerouac. Mientras los héroes de *En el camino* cruzan el extenso paisaje de los Estados Unidos en autostop, en búsqueda de una vida intensa, extática, los real-visceralistas de Bolaño ya han perdido sus ilusiones (2010:22).

Sin embargo, teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, creo que, al igual que el de Bolaño, el viaje de Kerouac también acaba en la pérdida de las ilusiones, y el más claro exponente de ello es la amargura y el desencanto de los últimos años de la vida del escritor, alcohólico y ya distanciado y escéptico del movimiento *beatnik*.

En varias de las citas de *En la carretera* que han aparecido arriba se repite el motivo del viaje de norte a sur. El último viaje de la novela termina en Ciudad de México, donde tanto Kerouac como Ginsberg y Burroughs vivieron en distintos momentos de sus vidas. También lo hizo, como sabemos, Bolaño. México se convierte así en un punto geográfico de conexión entre los *beatniks*, especialmente Kerouac, y Bolaño, ya que sus travesías americanas desde el norte y el sur confluyen allí, en uno de los grandes espacios de frontera de América. El último viaje de Dean y Sal en *En la carretera* a México permite englobar la obra dentro de una literatura de frontera que estudia el comportamiento de los humanos en tierra de nadie, lo más parecido que queda en el continente al salvaje Oeste. Según el poeta *beat* Gary Snyder, el personaje de Dean Moriarty es «a compelling depiction of “the energy of the

archetypal west, the energy of the frontier [un retrato convincente de la energía del Oeste arquetípico, de la energía de la frontera]» (Charters, 1991: 28). Con esto da a entender que el personaje arquetípico de la frontera es un aventurero que busca formas de libertad inalcanzables fuera de esos espacios grises e indefinidos. Burroughs y Ginsberg, por ejemplo, buscaban la libertad de estos espacios para obtener drogas con facilidad. Su perspectiva de México es más caprichosa que la de Bolaño, que acude allí de joven con su familia por motivos económicos y, en su segundo viaje, alejándose del régimen pinochetista. Valerie Miles recalca esta oposición de puntos de vista cuando afirma que

mientras que Kerouac llega del norte, los personajes de Bolaño llegan del sur y no buscan la vida trepidante, sino refugio para no ser detenidos y torturados en Chile. También ellos comienzan a integrarse en la contracultura bohemia de la ciudad, pero como un medio de afirmar la vida [en toda su extensión, con su carga de malditismo] en vez de abrazar la autodestrucción [hedonista] como hicieron los Beat (Miles, 2020: párr. 14).

A pesar de estas diferencias, Bolaño aprecia y admira la visión de México de Kerouac, y llegó a traducir algunos cantos de su largo poema *Mexico City Blues* (1959), dedicado a un entorno decisivo para la literatura del chileno, que Kerouac compuso durante una de sus estancias en Ciudad de México:

En 1978, Bolaño preparó una introducción a sus traducciones que tituló “Jack Kerouac & Los Hechizos de México”. En ella describe a Kerouac como un poeta que “abre su cuerpo y su movimiento a los hechizos tiernos de México D. F., y de repente es la ciudad (la locura mexicana) la que empieza a circular en él” (2020: párr. 10).

Años más tarde, el propio Bolaño ofrecería su propio canto a los hechizos del México D. F. de su adolescencia en *Los detectives salvajes*.

En definitiva, el joven Bolaño de México D. F. absorbió con admiración una serie de aspectos de la estética *beatnik* estrechamente relacionados con el viaje que se convertirían en un credo de juventud. Años más tarde, cuando Bolaño, ya maduro, jugara a convertir su juventud en una literatura de la memoria, recuperaría con cariñoso e irónico desapego aquellas ideas ligadas a la adolescencia que entonces sentía muy reales y que tan presentes estuvieron y tan decisivas fueron para su etapa formativa infrarrealista.

2.4. APUNTES SOBRE FORMAS SIMBÓLICAS DEL VIAJE INFINITO EN BOLAÑO: LA LITERATURA Y LA BÚSQUEDA METAFÍSICA EN BORGES Y CORTÁZAR

A lo largo de este bloque he buscado elaborar una cronología de autores que se fueran aproximando a Bolaño cada vez más tanto a nivel temporal como espacial, partiendo desde la Europa central del Romanticismo hasta alcanzar a los dos autores que trataré en este bloque, ambos hispanoamericanos (argentinos, en este caso) como nuestro autor y ambos coetáneos a él: Jorge Luis Borges (1899-1986) y Julio Cortázar (1914-1984). La inclusión de ambos en la constelación de autores propuesta en el bloque no es arbitraria: Cortázar, inserto plenamente en la literatura del *boom*, reutiliza elementos de las estéticas romántica y *beatnik* en las obras que vamos a usar como ejemplo, *Rayuela* y el cuento largo «El perseguidor», y sirve como mediador entre el mencionado movimiento literario estadounidense y la literatura en español del post-*boom* que aparecería posteriormente a él y uno de cuyos principales representantes es Bolaño. Por su parte, Borges, militante de la vanguardia ultraísta en su juventud, se declara ya en la madurez como deudor del Modernismo de raíz simbolista, si bien matizando su escepticismo y desvinculación de todos los grandes «ismos». Así lo afirma en el prólogo a su poemario *El oro de los tigres* (1972): «Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad» (Borges, 2018: 339). Cabe destacar asimismo una cierta afinidad entre los recorridos literarios de Borges y Bolaño: el ultraísmo de Borges era un movimiento, como explica Vicente Cervera Salinas, contaminado de un expresionismo abanderado de «una estética revolucionaria (ligada a los ideales bolcheviques) y humanística» (Cervera, 1992: 49). Eso lo acerca a las simpatías trotskistas de los círculos infrarrealistas de Bolaño, si bien ambos autores se distanciarán con reposada ironía de su pasado militante vanguardista, lo cual queda notablemente reflejado en el caso de *Los detectives salvajes* de Bolaño y en el cuento «El otro» de Borges como ejemplos paradigmáticos. Sirvan estos breves apuntes para comprender la integración orgánica de ambos autores en el todo que se ha buscado perfilar a lo largo de estas páginas.

Al margen de estas cuestiones, la deuda de la literatura de Bolaño con la de Borges y Cortázar es tan grande como la admiración que el chileno sentía por ellos, tal y como él mismo admitió en su «Nota acerca de *Los detectives salvajes*»: «Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Cortázar y Borges es una obviedad» (Bolaño, 2004: 327). Y no es para menos, si

tenemos en consideración declaraciones como esta defensa de *Rayuela* que escribió Javier Cercas para el semanal del diario *El país*: «[sin *Rayuela*] la literatura escrita desde entonces en español no existiría, o al menos no existiría como la conocemos. (...) La de Roberto Bolaño, sin ir más lejos: al fin y al cabo, *Los detectives salvajes* puede leerse como una puesta al día de *Rayuela*» (Cercas, 2014: párr. 2). Y Bolaño califica a Cortázar como simplemente «el mejor» en su ensayo «Derivas de la pesada» (Bolaño, 2004: 24). Baste concluir esta enumeración cortazariana con el nombre que Bolaño y Bruno Montané escogieron para una de las revistas literarias de corta vida que editaron en España: *Berthe Trépat*, homenaje al personaje homónimo de *Rayuela*.⁵

En lo que respecta a su admiración por Borges, los homenajes de Bolaño son continuos y explícitos a lo largo de su obra ensayística. En «Derivas de la pesada» subraya que la muerte de Borges marca un antes y un después definitivo en la literatura argentina (2004:24). También le dedica numerosos artículos elogiosos como «Borges y los cuervos» (2004:144), «El bibliotecario valiente» (2004:289) (recordemos que «valiente» es uno de los mayores halagos que Bolaño dedica a los escritores a quienes admira) o «El libro que sobrevive», donde se deshace en términos elogiosos sobre la *Obra poética* de Borges (2004:185).

Así pues, si bien Bolaño admite que estos autores ejercieron una influencia crucial en su obra, conviene poner el foco ahora sobre el tema que nos interesa, que es el del viaje. Para ello, voy a descartar en esta ocasión la perspectiva biográfica, puesto que, aunque estos autores viajaron entre Europa y América en su juventud (incluso en la vejez, como refleja el libro de prosas poéticas de Borges titulado *Atlas*, de 1984, si bien la relación entre viaje y vejez se escapa al enfoque del trabajo entre otras razones por la prematura muerte de Bolaño), las particularidades que se podrían desarrollar apenas diferirían de las ya expuestas en capítulos anteriores de este bloque, como el dedicado a Rimbaud, a Darío o a los *beatniks*. Creo que es más fértil, por el contrario, enfocar la comparación partiendo de uno de los atributos del viaje romántico de Bolaño: el infinito. Dada la acepción amplia del viaje manejada en el trabajo, caben admitirse aquí formas del viaje, como ya sucedió con el caso de la memoria, que no requieren de un desplazamiento físico sino más bien, como indico en el título del capítulo, simbólico. Estas son formas o motivos omnipresentes en la literatura de Bolaño cuya fuente más evidente se halla en la obra de los dos argentinos. Me refiero a

⁵ Los dos primeros números íntegros de esta revista están disponibles en la web del Fondo de Cultura Digital de la Universidad Diego Portales: <https://culturadigital.udp.cl/index.php/coleccion/coleccion-roberto-bolano/documento/revista-berthe-trepat-1/> (a fecha de julio de 2023).

la literatura, con especial énfasis en el caso de Borges, y a la búsqueda metafísica o trascendental, en el de Cortázar, dos ideas que ya se plantearon como centrales en el análisis del motivo del viaje en la obra de Bolaño del primer bloque y que se imbrican entre sí y con dicho motivo en sus textos: como veremos, estos tres asuntos tienden, en cierta medida, al infinito.

Antes de proseguir, conviene aclarar ciertas cuestiones metodológicas en relación a los aspectos más teóricos sobre Borges y Cortázar que se van a desarrollar en el capítulo. Dichos aspectos, de naturaleza más o menos general, no se presentan aquí con una pretensión de novedad. La crítica sobre ambos autores ya los ha tratado de forma tan exhaustiva como inagotable, y las ideas que aquí expongo las han estudiado numerosos críticos antes que yo, de entre los que destaco algunos de cuyos estudios me he servido como Ana María Barrenechea, Jaime Alazraki, o Vicente Cervera, para la obra de Borges y Saúl Sosnowski, Paul Alexandru o Saúl Yúrkievich para la obra de Cortázar. Al mismo tiempo, se ha usado como valioso fondo de documentación el repositorio web del Borges Center, que contiene gran parte de la información genérica sobre la teoría crítica en torno a Borges sobre la que se ha elaborado el presente apartado. Ante la conciencia de la inutilidad de intentar arrojar aquí nuevas luces teóricas sobre las obras de dos autores tan extensiva y ricamente analizados como los dos escogidos, el enfoque que se ha buscado es el de la síntesis y la reordenación de estas ideas fundamentales ya estudiadas para establecer un símil entre ellas y la literatura de Bolaño. Con este fin en mente, he partido inmediatamente de las obras literarias de Borges y Cortázar, ya que tratan dichas ideas de forma directa, para establecer una comparación con la presencia de dichas ideas en la obra de Bolaño, donde se encuentran más implícitas y difuminadas, como asumidas como propias tras muchas lecturas y utilizadas como un poso estético para elaborar sus ficciones.

Ya se ha adelantado, a lo largo del bloque, la afinidad en la visión de la literatura de Borges y Bolaño. Cabe destacar, a modo de ejemplo, que Borges supone el eslabón esencial que media entre las ya comparadas biografías de las *Vidas imaginarias* de Schwob con las de *La literatura nazi en América*. Lo hace con su *Historia universal de la infamia* (1935), un texto que, cabe aventurar, dada la popularidad del argentino, Bolaño leería antes que la obra de Schwob, a quien Borges toma a su vez como referente. En sus biografías infames, Borges se distancia de las vidas que narra haciendo uso de una ironía que Bolaño utilizará posteriormente en su obra. Un buen ejemplo de esta ironía la encontramos en la batalla de Rivington de la biografía «El proveedor de iniquidades Monk Eastman», en la que el

narrador borgiano narra un tiroteo callejero con un estilo cargado de reminiscencias épicas («Pelearon con fervor parapetados por el hierro y la noche. Dos veces intervino la policía y dos la rechazaron») hasta que el nimio recuento de bajas devuelve la batalla a la realidad y la desproveen de épica literaria con la figura de la paloma muerta como contrapunto: «Debajo de los grandes arcos de ingeniería quedaron siete heridos de gravedad, cuatro cadáveres y una paloma muerta» (Borges, 2019: 41-42).

El que ambos autores cultivaran el subgénero de la «imaginaria biografía infame» nos permite hacernos una idea de esa concepción englobante de la literatura que comparten. Todo puede ser literatura, incluso la propia vida, tal y como un joven Bolaño, recordemos, propugnaba en el *Primer manifiesto infrarrealista*: «nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa» (Bolaño, 1974).

Si nos detenemos en el análisis de esta dicotomía entre literatura y vida (entendida como actividad, y que incluiría la acepción habitual del viaje) en la obra de Borges, observamos que, a primera vista, el argentino se hace eco en muchas ocasiones, y muy marcadamente en su obra poética, del tópico clásico según el cual el binomio literatura y vida es mutuamente excluyente. Dicho de modo más claro, me refiero a la oposición entre «vida activa» y «vida contemplativa» que ya está presente, tal y como apunta Cervera Salinas, en alguno de los poemas de la temprana trilogía porteña del literato, compuesta por *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Un ejemplo es el poema «Jactancia de quietud», de *Luna de enfrente*, en cuyo seno Borges «alienta la vieja oposición entre el hombre activo, “ambicioso”, “imprescindible” y “merecedor del mañana”, y el contemplativo, cuya idiosincrasia se asienta en el conocimiento propiciado por una atenta introspección» (Cervera, 1992: 87). En esta dicotomía, Borges se inclina personalmente hacia el modelo del «hombre contemplativo» (y de forma inevitable desde el comienzo de su ceguera), tal y como apunta en el prólogo a su colección de ensayos de 1932 titulada *Discusión*: «Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esta indigencia, mi laborioso amor por estas minucias [del pensamiento y la literatura, estrechamente ligados en Borges]» (Borges, 1974: 177). En cierto sentido, para Borges «vivir en la Literatura» es una «forma de no-vivir en la historia personal» (Cervera, 1992: 122).

Partiendo de esta premisa, se puede establecer un primer plano o plano superficial de la relación entre literatura y viaje que presenta Borges: la literatura funciona como una forma de compensación del viaje, de la vida activa. Para Borges, la literatura es una herramienta

que convierte al lector (o, eventualmente, al propio escritor) en sujeto pasivo de los viajes, aventuras, guerras y un largo etcétera que en ella se narran. Borges condensa esta idea en los siguientes versos del poema «Espadas» del poemario *La rosa profunda* (1975): «Déjame, espada, usar contigo el arte; / yo, que no he merecido manejarte» (Borges, 2018: 398).

En este verso, la espada es símbolo de la vida activa de aquel que la empuña. Representa la «vida y la muerte que le ha faltado a [su] vida». La personificación más recurrente de dicha vida en la obra de Borges la encontramos en la figura de los hombres de acción de una mitología popular y literaria argentina de cuchilleros como los gauchos, los compadritos, o los malevos, pero también en la figura de sus antepasados militares. En estos hombres de acción, apunta Alazraki, «Borges busca rescatar un sentido épico de la vida» y estos, dice citando al propio Borges, «responden más bien a la nostalgia por una vida activa que siente un hombre sedentario» (Alazraki, 1977: 112).

Por su parte, Rosa Pellicer también relaciona en la obra de Borges los conceptos de la vida activa, en forma del «destino épico» gauchesco, con la literatura, motivo este intercambiable por el del sueño (Pellicer, 2004: 36). Del mismo modo, Alazraki destaca cómo para Borges la literatura es «un sueño dirigido» (Alazraki, 1977: 117). Todo ello nos conduce inevitablemente al cuento de Borges que combina todos estos elementos por excelencia: «El Sur».

Parto a continuación de la doble lectura de «El Sur» que presenta Jaime Alazraki en el artículo citado. El cuento narra la peripecia de Juan Dahlmann, un bibliotecario de Buenos Aires cuyo proyecto e ilusión de visitar su estancia en el Sur de Argentina se ven truncados por un accidente análogo al que sufrió el propio Borges en 1938, cuando se golpeó la cabeza con un batiente al subir unas escaleras y sufrió una septicemia que lo llevó al borde de la muerte (Borges, 1999: 109). En este sentido, cabe ver en el narrador del cuento a un reflejo del autor histórico. Tras el accidente, Dahlmann parece recuperarse de la enfermedad y se encamina a la estancia del Sur. De camino, hace un alto en un almacén donde es objeto de las ofensas de unos peones. Al final, se insinúa una pelea a cuchillo en la que Dahlmann acepta su muerte. Sin embargo, una serie de indicios a lo largo del texto dan a entender que Dahlmann nunca ha salido del hospital y que su muerte cargada de romanticismo gauchesco es una elección inconsciente dentro de un sueño o un delirio producto de la fiebre: «Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado» (2019: 220). Tal y como comenta Alazraki, esta segunda lectura «escapa

al nivel denotativo o literal», pero queda implícita en «la hechura del relato» (Alazraki, 1977: 111).

De esta forma, en el cuento se produce una fusión de la «realidad» (que, como veremos más adelante, no es sino otra capa de la ficción) y la literatura (en forma de sueño, pero también en forma de voluntad romántica alimentada por los arquetipos heroicos de la literatura gauchesca) propia de la obra de Borges que a su vez es germen de la concepción del vínculo vital-literario de la literatura de Bolaño. La literatura le ofrece a Dahlmann una vía para embarcarse por fin en el viaje que nunca realizó de forma «activa» y retomar su proyecto desde el punto en el cual este queda arbitrariamente truncado por un suceso tan azaroso como el accidente (Alazraki, 1975: 33). Por esta vía, la literatura le abre una puerta al narrador para elegir una muerte ideal, romántica, frente a la muerte prosaica que le depara la realidad sujeta al azar. En palabras de Rosa Pellicer, «Las muertes por septicemia o congestión pulmonar, que traicionan el sentido heroico, ese pasado heroico que es parte de la memoria de todos los argentinos, son corregidas por el sueño o por su homóloga, la literatura» (Pellicer, 2004: 36). La literatura, en definitiva, se convierte en una forma pasiva del viaje que corrige una realidad en la que el viaje activo ha dejado de ser posible para rescatar así aquel sentido épico de la vida del que habla Alazraki.

En el caso de Bolaño encontramos una diferencia fundamental respecto a este punto: el viajero literario se convierte en sujeto pasivo en tanto que reflexivo y en tanto que intérprete de la realidad mediante la literatura, pero también es sujeto activo, pues utiliza la literatura como un medio para incidir sobre la realidad circundante, aspirando a su vez al arquetipo del «hombre de acción» que «hace de su vida un arte» cuya personificación encontrábamos en el Rimbaud viajero. La fusión activa de vida y literatura confiere a mucho de sus personajes, y también a aquellos más explícitamente autobiográficos, una cierta cualidad quijotesca. El idealismo literario de sus protagonistas se estrella contra la realidad y trata de hacer mella en ella. Para ejemplificar esto, vale la pena analizar brevemente el caso de un curioso cuento de la producción de Bolaño, una peculiar e irónica incursión en los terrenos de la literatura gauchesca titulada «El gaucho insufrible» (incluido en la colección homónima publicada en 2003), ya que además dialoga de forma directa con «El Sur», al cual parodia y a la vez rinde homenaje.

El cuento narra la peripecia de Manuel Pereda, un juez viudo de Buenos Aires, acomodado y aburguesado, que, tras la emancipación de sus hijos y tras el «corralito» argentino de 2001,

decide emprender una nueva vida en una ruinoso estancia que posee en el sur, confiado en revivir los tópicos de una literatura y un pasado gauchescos que poco tienen que ver con la realidad de un mundo rural semiabandonado. El cuento es, bajo mi punto de vista, uno de los más abiertamente cómicos de la obra de Bolaño, y su mecanismo humorístico es frecuentemente muy similar al del Quijote cervantino en cuanto que parte del choque entre las expectativas literarias del idealista Pereda y el comportamiento derivado de estas con la realidad rutinaria y prosaica de los habitantes de la zona, lo que da lugar a las situaciones cómicas que contiene. Tanto es así que Pereda adopta los tópicos de la pampa mítica antes de bajar siquiera del tren que lo lleva al sur, y justifica así su impertinencia con otro pasajero: «La pregunta había sido improcedente, una pregunta no dictada por él, de común un hombre discreto, sino por la pampa, directa, varonil, sin subterfugios, pensó» (Bolaño, 2017: 23).

Pereda pronto se da cuenta de que la realidad no se adapta a su esquema ideal literario, lo cual queda evidenciado con la sustitución del símbolo del caballo, animal inseparable de la mitología gauchesca, por el mucho más prosaico conejo en el entorno de la pampa: «aquí ya no quedan caballos, (...) solo conejos», afirma uno de los habitantes del pueblo cercano a la estancia (2017: 26). Pereda actúa influido por la lectura de «El Sur» de Borges, que es uno de los relatos que median entre él y su percepción de la realidad: «Recordó, como era inevitable, el cuento El Sur, de Borges, y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron» (2017: 24). Además, ciertos estímulos externos lo reafirman en su interpretación literaria de la realidad: «Oyó voces, alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges. Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano [referencia al Laprida del «Poema conjetural» borgeano], sería semejante al de Dahlmann» (2017: 28). Y aunque Pereda parece buscar románticamente dicho destino americano partiendo de una concepción gauchesca de la hombría, esta voluntad colisiona con la naturaleza pacífica de los habitantes de la zona, lo cual da lugar a episodios de comedia quijotesca:

Mientras pasaba junto a los gauchos jóvenes, para reafirmar su autoridad les pidió que se hicieran a un lado, que él iba a escupir. El gargajo, virulento, salió casi de inmediato disparado de sus labios y los gauchos, asustados y sin entender nada, solo acertaron a dar un salto (2017: 29).

Además, otro aspecto que hace «insufrible» a Pereda, tal y como lo califica el título del cuento, no es solo el hecho de que se comporte según las pautas de un idealismo literario que no se corresponde con la realidad, sino por el hecho de que rechaza con indignación la misma realidad por no acomodarse a su idea impregnada de mitología de lo que deberían ser

la pampa y sus habitantes. Es decir, que, como mencionaba antes, trata de incidir en la realidad mediante la literatura y de asemejar aquella a esta. Así, se indigna cuando ve que, al entrar el alcalde a la pulpería, «no faltaban cuatro valientes para echarse una partida de Monopoly hasta el amanecer. A Pereda esta costumbre de jugar (no digamos ya de jugar al Monopoly) le parecía bastarda y ofensiva» (2017: 32). En última instancia, no obstante, esta voluntad de incidir en la realidad para alcanzar el ideal literario de Pereda le permite llevar a cabo cambios reales como la reconstrucción de su estancia o la recuperación a pequeña escala de la ganadería bovina asociada a los gauchos, y sus ideales dejan entrever un fondo de verdad, siempre empañado de ironía: «Esa noche les habló a los gauchos reunidos en la pulpería. Yo creo, les dijo, que estamos perdiendo la memoria. En buena hora, por lo demás. Los gauchos por primera vez lo miraron como si entendieran el alcance de sus palabras mejor que él» (2017: 42).

El cuento concluye con el regreso de Pereda a Buenos Aires, completada su metamorfosis gauchesca, como una figura anacrónica que llama la atención en su entorno: «alguna gente lo miró como si estuviera disfrazado, pero a la mayoría no parecía importarle gran cosa ver a un viejo vestido a medias de gaucho y a medias de trampero de conejos» (2017: 43). Irónicamente, es en la gran ciudad donde Pereda por fin hace frente a su «jodido destino americano» y donde por fin tiene lugar su particular duelo gauchesco, desmesurado y ridículo, con un escritor cocainómano en la puerta de un café, un encuentro que además es el detonante que lo anima a volver a la estancia y a dejar Buenos Aires de forma definitiva.

Si bien este cuento está escrito en una tónica distinta de la habitual en la producción de Bolaño, mi tesis es que, en esencia, Pereda no difiere mucho como arquetipo de las figuras de viajeros poetas o viajeros literarios que pueblan las páginas de la narrativa del autor. Las lecturas quijotescas de la obra de Bolaño, como las que hacen Faverón Patriau (2008) o Mihaly Dés (2017), apuntan a que, si Pereda es algo así como un quijote de la literatura gauchesca que compone su horizonte ideal, los protagonistas de *Los detectives salvajes*, como quijotes lectores de poesía, o los críticos de 2666, como quijotes lectores de Archiboldi, también propugnan esta relación de reciprocidad entre literatura y vida que los lleva a embarcarse en infinitas travesías y peregrinaciones. A su manera, «desfacen entuertos» literarios que a su vez aportan dirección y sentido a sus vidas (recuérdese aquella disolución de la linealidad del viaje que supone la muerte de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*). Son personajes que hibridan, en mayor o menor medida, vida y literatura en busca de una literatura comprometida con la vida, pero también de vivir una «vida

literaria». Destaca D s respecto a esta lectura quijotesca cómo «si bien es cierto que su obra está poblada de personajes quijotescos, no hay ninguno que se asemeje a la figura de Sancho» (D s, 2017: 66), lo cual encaja con mi adscripción de Bolaño en una tradición idealista, pues se elimina con Sancho el contrapeso más prosaico a favor de «una abnegada y absoluta sumisión a sus ideales, una servidumbre casi religiosa que requiere de una lectura teológica» (2017: 67).

La menció que hace Pereda en «El gaucho insufrible» a la pérdida de la memoria nos remite nuevamente a la cita de Pellicer que apareció *supra*. Aquella referencia a «la memoria de todos los argentinos» al hablar de «El Sur» da pie a introducir una idea de memoria colectiva que perfila una de las formas del infinito como atributo de la literatura en Borges, un concepto de infinito ligado al lenguaje y la memoria (o, en otras palabras, la tradición del pensamiento y la poesía). Según esta idea, en su nivel más elemental, la palabra que designa cualquier fenómeno está atravesada por una larga tradición literaria que la carga de infinitos matices, significados y lecturas posibles. Cervera Salinas ejemplifica esta tendencia al infinito en la poesía de Borges mediante los conceptos de la noche y la luna:

La luna nominada por el “primer poeta”, (...) la luna-“mythos”, no es la misma que se perfila desde la perspectiva global de la historia literaria, donde el “objeto” suma sus infinitas peculiaridades, pero donde al fin se nos revela como una idea esencial que puede tomar la imagen de cada una de sus verbalizaciones (Cervera, 1992: 189).

En consecuencia, el poeta posee «la facultad de transmutar el referente natural en objeto reflexivo» (1992: 191), lo cual obliga a revisar la afirmación realizada más arriba sobre la naturaleza excluyente de la dicotomía entre vida (realidad) y literatura (ficc n) en la obra de Borges: si bien estas ideas pueden ser concebidas en principio como excluyentes, también es cierto que la literatura desborda y acaba por irrumpir en la idea de realidad y asimilarla, con la mediación del lenguaje y la memoria, en la obra del argentino. De forma taumatúrgica, el lenguaje convierte la realidad a la que opone la ficción en otra capa más de la ficción, en símbolo, en literatura. Es una idea central del poema de Borges «El otro tigre» de *El hacedor* (1960):

Al tigre de los símbolos he opuesto / el verdadero, el de caliente sangre, el que diezma la tribu de los búfalos / y hoy, 3 de agosto del 59, / alarga en la pradera una pausada / sombra, pero ya el hecho de nombrarlo / y de conjeturar su circunstancia / lo hace ficción del arte y no criatura / viviente de las que andan por la tierra (Borges, 2018: 129).

Barrenechea se refiere a cómo Borges expresa la irrealidad mediante la superposición de una serie de planos que se confunden, «plano de la vida, plano de la ficción literaria (...) hasta que al fin nos preguntemos sobre nuestra condición de seres reales o sombras» (Barrenechea, 1967: 46). Mediante esta confusión, Borges alcanza «la inquietante generalización de que también los seres reales son “sartas de palabras”» (1967: 77), antes de ficción.

Del mismo modo, los gauchos que representaban el paradigma de la «vida activa» no son sino otro símbolo de una literatura infinita que todo lo engloba. En este sentido cabe entenderse, tal y como señala Alazraki, que la realidad de Borges es como una ilusión, como un sueño dentro de un sueño. Esta doctrina, síntesis de idealismo y budismo, la encontramos a su vez en Schopenhauer (Alazraki, 1978: 48) y es plenamente coherente con la formación intelectual de Borges. Ejemplo de esto es la abolición de la relación hacedor (como ente real) – criatura (como ente ficticio o soñado) que vertebra el poema «El Golem» y que nos propone un juego de muñecas rusas de entes ficticios que se piensan reales y que se podría prolongar hasta el infinito: «El rabí lo miraba con ternura / y con algún horror (...) // En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?» (Borges: 2018: 197). Como en otros textos borgeanos, «la existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores» (Alazraki, 1978: 49-50).

A partir de esta doctrina, Borges concluye que el mundo es literatura, una ficción de implícitas ramificaciones infinitas que nosotros, «o la divinidad que opera en nosotros», hemos urdido para intentar ordenar ese infinito: «Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso» (Borges, 1974: 258). Se trata de una realidad construida, «puesto que la realidad de los dioses es impenetrable», y por ello el hombre «ha creado su propia realidad» (Alazraki, 1978: 70). Es precisamente de este orden humano superpuesto al caos infinito, como se verá más adelante, del que buscan huir los perseguidores de Cortázar y de Bolaño. Los intersticios de los que habla Borges serán uno de los motores principales que impulsarán la búsqueda metafísica que ya estaba presente desde los románticos alemanes hasta la obra de Kerouac y que desarrollará Cortázar de forma decisiva para Bolaño. Dicha búsqueda desembocará en Bolaño en el enfrentamiento con el abismo nietzscheano, un símbolo al que recurre frecuentemente y que acecha tras aquellos «tenues intersticios de sinrazón».

La irrupción de la literatura en la realidad aparece con frecuencia en la narrativa de Borges. Habla Barrenechea de cómo «el mismo papel que desempeña la pesadilla por la confusión que introduce entre los límites de lo vivido y lo soñado, lo realiza la intervención del plano ficticio en el considerado real» (Barrenechea, 1967: 178). Así, en los cuentos que recoge de otras fuentes en el apartado «Etcétera» de *Historia universal de la infamia*, dicha intervención de la ficción en la realidad es un motivo recurrente en cuentos como «El espejo de tinta», en donde la literatura aparece aquí en forma de «magia» que acaba por destruir realmente al gobernador Yakub el Doliente (Borges: 2019: 78-81). El cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de *Ficciones* (1944) es uno de los ejemplos más paradigmáticos de la obra de Borges del motivo de la irrupción de una ficción idealista, literaria, que acaba por engullir y desintegrar la «realidad» del relato (Barrenechea, 1967: 179). En el cuento, a partir de la lectura de diversas y misteriosas obras enciclopédicas dispersas sobre el planeta Tlön que remiten intertextualmente a otras obras trazando una red de pistas que permite al narrador avanzar en la investigación académico-detectivesca, el Borges narrador recorre todas las dimensiones de un planeta ficticio, un planeta puramente idealista que, dado precisamente su carácter idealista, acabará por realizarse en la psique colectiva de la Tierra de la ficción del relato cuando la literatura hasta entonces secreta sobre Tlön se dé a conocer al público:

El contacto y el hábito de Tlön ha desintegrado este mundo. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) idioma primitivo de Tlön; (...) ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio del otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso. (...) Entonces desaparecerán del planeta el inglés, el francés y el mero español. El mundo será Tlön (Borges, 2019: 177).

La idea de la irrupción de la literatura en la realidad se puede relacionar con la autoficción de Bolaño, que difumina deliberadamente estos límites y que parece imponer la superposición del relato literario sobre la «memoria real» (no-ficticia) de los personajes a los que se refiere (por ejemplo, el relato realvisceralista sobre el infrarrealismo histórico). La aparente verosimilitud de los relatos de Bolaño se ve constantemente amenazada por la ominosa presencia de una irrealidad que puede irrumpir borgeanamente en cualquier punto del relato y que es fuente de tensión estética. Tal y como apunta Barrenechea sobre «El jardín de senderos que se bifurcan» en relación a Borges, pero también aplicable a Bolaño, «la ficción desborda su recinto y contagia la supuesta realidad, que se vuelve tan extraña y caótica como ella» (Barrenechea, 1967: 42).

También en la *Historia universal de la infamia* aparece el cuento recogido de don Juan Manuel «El brujo postergado» (Borges, 2019: 75-77), en el que el viaje simbólico que proporciona la literatura (nuevamente en forma de magia como una ficción ilusoria que se superpone a la realidad) distorsiona además las dimensiones espaciotemporales, lo cual incide sobre la idea de la falacia del tiempo lineal y sucesivo que Borges desarrolla a nivel teórico en su «Nueva refutación del tiempo» de *Otras inquisiciones* (1952). Esta idea parte del empirismo idealista de George Berkeley y David Hume (Barrenechea, 1967: 169-174). Según esta refutación

el presente (...) dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo; eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó —¿uno, muchos, ninguno? — entre 1592 y 1594 (Borges, 1974: 762).

Si llevamos esta perspectiva a su extremo lógico, todo lo que escape a esa fracción de segundo que dura el instante ya es ficción, literatura cuya ilación temporal es una mera fabricación ideal. Así, la visión absoluta de la literatura de Borges también abarca el pasado, que deviene asimismo literatura en cuanto que es transmisible únicamente mediante la palabra y el relato: «El ilusorio ayer es un recinto / de figuras inmóviles de cera / o de *reminiscencias literarias* / que el tiempo irá perdiendo en sus espejos» (2018: 344. La cursiva es mía).

En su abolición del tiempo lineal, Borges incide en la idea de lo cíclico o circular (Alazraki, 1978: 68). Según afirma, cuando se dan las repeticiones en la mente de un individuo «podemos postular (...) dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: esos dos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿no basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo?» (Borges, 1974: 763, cursiva en el original). La comprensión del tiempo como repetición constante de una serie de momentos remite a un tiempo sin principio ni final; un tiempo circular, infinito, desde su vertiente pitagórica a la renovación nietzscheana de este planteamiento (Alazraki, 1978: 68). Es una idea que, tal y como reconoce Borges al comienzo de este mismo ensayo (1974: 759), ya estaba prefigurada en el poema «El truco» de *Fervor de buenos aires*. En este poema encontramos «la repetición de unos mismos sucesos realizada por distintos hombres, en cuya coincidencia se identifican desbaratando el engañoso sentido de la fluencia temporal: la circularidad, la falacia del

tiempo» (Cervera, 1992: 75). En sus «Avatares de la tortuga», Borges ya proponía la circunferencia como símbolo geométrico del infinito y para ello nos habla de «ese remoto cardenal alemán —Nicolás de Krebs, Nicolás de Cusa— que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera» (Borges, 1974: 254).

La literatura es probablemente el más claro ejemplo de esta repetición circular. Borges, plenamente consciente de ello, reproduce de forma extensiva la circularidad de los temas y los tópicos literarios tradicionales en su propia literatura (y muy notablemente en su poesía) y pone así el foco sobre la falacia lineal. Por otra parte, como también apunta Barrenechea (1967:44), hallamos asimismo la repetición cíclica en la misma estructura de sus relatos como una de las múltiples formas en las que expresa un extrañamiento, la irrealidad de la realidad. Poníamos como ejemplo, al hablar de Ítaca en el primer bloque, el relato «El Evangelio según San Marcos», recogido en *El informe de Brodie* (1970), en el cual reduce dicha repetición literaria a su mínima expresión al afirmar que «los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares del Mediterráneo su isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota» (Borges, 2019: 413). El bajel perdido resume magistralmente toda la idea del viaje en Bolaño que se ha desarrollado a lo largo del presente trabajo y que, tal como se quiere demostrar con este bloque, no está exento de la inevitable circularidad, las repeticiones de las que a juicio de Borges se componen el tiempo y la literatura.

Las ideas de circularidad y de infinito son, en efecto, una constante de la obra de Bolaño en general y de *Los detectives salvajes* en particular. El chileno las plasma, como también sucede en el caso de Borges, tanto a nivel temático como estructural. A nivel temático, en *Los detectives salvajes*, la idea del infinito circular aparece representada de forma explícita por un símbolo tan culturalmente relevante como es el uróboros (también presente en la literatura borgeana), la serpiente que se muerde la cola, en referencia a la idea filosófica del eterno retorno de Nietzsche, que se convierte en símbolo de un proyecto de revista donde publicarían su poesía los realistas viscerales:

—Mira, éste es el anagrama de la publicación.

Una serpiente (que tal vez sonreía pero que más probablemente se retorció en un espasmo de dolor) se mordía la cola con expresión golosa y sufriente, los ojos clavados como alfileres en el hipotético lector.

—Pero si aún nadie sabe cómo se va a llamar la revista —dije.

—Es igual. La serpiente es mexicana y además representa la circularidad. ¿Tú has leído a Nietzsche, García Madero? [...] (Bolaño, 2016: 97).

La imagen apunta a una circularidad omnipresente en *Los detectives salvajes* que se manifiesta, como ejemplo paradigmático, en la perpetuación del mito rimbaudiano del poeta desaparecido con la desaparición de García Madero tras la muerte de Cesárea al final de la novela. La desaparición de García Madero deja la puerta abierta a que una nueva generación de «detectives salvajes» emprenda su búsqueda, de la cual el poeta se erige como un norte vital y literario.

La circularidad también está presente a nivel estructural en la obra de Bolaño. *Los detectives salvajes* presenta una estructura circular a nivel temporal, cuyo tercer capítulo es una analepsis que retrotrae al inicio de la novela, veinte años antes del final de la segunda parte. A su vez, la literatura de Bolaño, tanto en su vertiente narrativa como en su vertiente poética, se construye como un tapiz de relaciones intertextuales e intratextuales que remiten constantemente a otros textos, autónomos pero interrelacionados, lo cual desbarata todo intento de comprender su obra en conjunto como un todo lineal. A esto se suma la repetición (idea clave, recordemos, de la abolición borgeana de la linealidad) y reelaboración consciente de textos tal y como sucede entre *Los detectives salvajes* y *Amuleto* o en el caso del último capítulo de *La literatura nazi en América*. Bolaño escinde la semblanza final de Carlos Ramírez Hoffmann del resto de relatos infames que componen este libro y la reelabora para construir su novela autónoma *Estrella distante*, que funciona como un hipertexto del mentado relato. En la introducción a *Estrella distante*, el propio Bolaño, sin abandonar nunca el juego de la autoficción y de la fusión de la realidad y la literatura, nos habla precisamente sobre el origen de esta novela mediante una referencia borgeana:

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes (...) compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a

preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos (Bolaño, 1996: 11).

Esta peculiaridad de la literatura de Bolaño que el mismo autor expone aquí se engloba dentro de lo que Bolognese denomina «literatura fractal»: «El conjunto de la producción de Bolaño es circular, claramente autorreferencial. (...) las variantes y las constantes van armando un mundo propio, relatado por una riquísima polifonía de voces que permiten conocer la historia desde diferentes puntos de vista» (Bolognese, 2010: 53-54).

Del mismo modo que haría más tarde Bolaño, Borges ya tejía en su obra un tapiz muy similar, a nivel estructural, de interrelaciones y reconstrucciones de textos propios y ajenos que favorecen la ruptura de una concepción lineal de la literatura en pro de una idea más cercana a aquel libro único de Tlön, en cuya literatura «no existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son de un solo autor, que es intemporal y anónimo» (Borges, 2019: 101-102). Esta es la consecuencia lógica de esa idea de la literatura fundada sobre un sistema circular de repeticiones de textos pasados e incluso, como se verá, futuros. Borges, como posteriormente Bolaño, hace uso de la reiteración de temas, motivos y argumentos, algo que también se da entre su poesía y su narrativa, tal y como él mismo admite, por ejemplo, al hablar del poema «El Golem» en relación al relato «Las ruinas circulares» (2019: 65) o al reutilizar figuras como la del malevo Juan de Muraña en el poema «El tango» o en el relato «Juan de Muraña» de *El informe de Brodie*. Su noción de que la literatura consta de una serie de repeticiones le permite reutilizarse a sí mismo tanto como otros autores (y el propio Borges, inevitablemente) reutilizan a los autores que los preceden: «El escritor —llamémosle así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular la primera versión era de otro» (2018: 165). Afortunadamente, en el libro infinito de Tlön las cuestiones de autoría y plagio son ideas plenamente inconcebibles. De manera semejante, Bolaño comparte con Borges la idea de la literatura entendida como un sistema de repeticiones. También para el chileno «todo se ha dicho ya, no hay nuevos argumentos: el mundo está lleno de historias que se repiten una y otra vez. (...) El título de su manifiesto juvenil reivindica esta perpetua recreación: el artista ha de dejarlo todo “nuevamente”» (Fernández Díaz, 2017: 311).

En relación con esto, destaca Barrenechea cómo Borges «les da vitalidad suficiente [a sus criaturas ficticias] como para que pasen de una ficción a otra» (Barrenechea, 1967: 179). Por ejemplo, al final del relato «Examen de la obra de Herbert Quain» (una bio-bibliografía de

un escritor imaginario muy del gusto de Bolaño) Borges nos habla de uno de los libros de este autor, *Statements*, que ofrece una serie de argumentos truncados destinados a inspirar a «otros imperfectos escritores»: «Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer “Las ruinas circulares”, que es una de las narraciones de mi libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*» (Borges, 2019: 136). Con este pequeño juego literario, Borges establece una relación intratextual entre dos cuentos reales («Examen de la obra de Herbert Quain» y «Las ruinas circulares») y a la vez entre un cuento real («Las ruinas circulares») y un cuento ficticio («*Statements*»), confundiendo así la separación entre realidad y ficción. Hace así que «un sueño suyo [de Borges], Herbert Quain, sueña una obra de la que él copia “Las ruinas circulares”, sueño suyo y cadena de sueños» (Barrenechea, 1967: 184). Dicha cadena de sueños se ve acrecentada por la presencia de diversos Borges narradores de sus relatos con los que comparte particularidades biográficas como la ceguera o el estudio del nórdico antiguo. Toda esta imbricación se corresponde con la idea de una literatura no lineal e infinita que Borges simboliza mediante dos libros imposibles: el mítico libro circular que buscan los bibliotecarios de «La biblioteca de Babel» y el artefacto que da nombre y vertebraba el relato «El libro de arena» de la colección homónima de 1975: «El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número» (2019: 508).

La dedicación vital a una literatura de estas características tan inabarcables supone, además, un viaje sin retorno. Borges y Bolaño son muy conscientes de ello: desde muy jóvenes deciden dedicar sus vidas a la literatura. El estudio del simbólico libro de arena, de la literatura en su múltiple maraña de relaciones, o la propia poetización de la vida exigen una dedicación completa, tal y como sucede con el narrador del cuento de Borges: «Me quedaban unos amigos; dejé de verlos. Prisionero del libro, casi no me asomaba a la calle. (...) De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro» (2019: 510).

Pero quizás el símbolo que más sucintamente sintetiza la serie de características que vertebran el paralelismo entre viaje y literatura infinitos, y que además introduce nuevamente la idea común a ambos de la búsqueda metafísica, es el consabido y exhaustivamente estudiado laberinto como el del poema «Laberinto» de *Elogio de la sombra* (1969), que reza:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo / y no tiene anverso ni reverso / ni externo muro ni secreto centro. / No esperes que el rigor de tu camino / que tercamente

se bifurca en otro, / que tercamente se bifurca en otro, / tendrá fin. Es de hierro tu destino / como tu juez. No aguardes la embestida / del toro que es un hombre y cuya extraña / forma plural da horror a la maraña / de interminable piedra entretejida. / No existe. Nada esperes. Ni siquiera / en el negro crepúsculo la fiera (2019: 309).

El laberinto es símbolo del universo infinito, y precisamente su infinitud lo desprovee de salida. Es precisamente esta «metáfora del laberinto-universo la que da su grandiosidad y su horror al concepto del caos [de Borges]» (Barrenechea, 1967: 79). Horror, porque el viajero está condenado a errar en su interior (pues no hay externo muro), pero también a no encontrar nunca el «secreto centro» (como aquel libro circular de «La Biblioteca de Babel», el objeto de la búsqueda que dotaría de sentido a la existencia). El viajero borgeano jamás alcanzará ni siquiera aquello insólito y terrible en cuya persecución el viajero de Baudelaire agotaba sus fuerzas, como indica la ausencia de Minotauro del laberinto, el horror en su «forma plural». Siguiendo este motivo extraído de Borges, Bolaño urde también sus laberintos literarios que reflejan el laberinto universal como un sistema de relaciones sin principio ni final discernibles y que hermanan su estética con la del argentino. Un ejemplo paradigmático sería el laberinto cacofónico de voces narradoras que componen los sinuosos pasillos por donde el lector trata de desenmarañar el enigma de *Los detectives salvajes*.

Los laberintos existenciales borgeanos de Bolaño pueden resultar desoladores, pero si bien sucede en la obra de Borges que una visión más global de sus motivos recurrentes apunta hacia una «integración y alianza de todos los elementos previos [los motivos diversos y particulares de su obra] en (...) símbolos totalizadores, la “inminencia de una revelación”» (Cervera, 1992: 181), algo muy similar podríamos decir en el caso particular de las grandes novelas de Bolaño y de su propia literatura entendida como un todo en general. El caos en apariencia disperso de voces, acontecimientos, personajes, anécdotas, reflexiones, silencios e indeterminaciones de los textos bolañescos conforma un todo que apunta hacia una revelación que se atisba, pero nunca llega, como sucede en la literatura de Borges: «Llego a mi centro / a mi álgebra y mi clave, a mi espejo. / Pronto sabré quién soy» (cit. en 1992: 181). El acertijo final sin respuesta de *Los detectives salvajes* o los irresolutos o irresolubles misterios de *2666*, que Arturo García Ramos relacionó con esta concepción análoga del hecho estético borgeano (en 2017: 303-304), tienen mucho que ver con esa inminencia que, tal y como haría también Cortázar, Borges relaciona con el hecho estético: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o

están por decir algo; Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, 1974: 635).

La búsqueda de dicha relevación es el tema principal de las dos obras de Julio Cortázar mencionadas al principio del capítulo. Saúl Sosnowski y Paul Alexandru le han dedicado sendos estudios críticos a este tema en la literatura de Cortázar sobre los que me apoyo a nivel teórico, así como en el estudio crítico de Andrés Amorós sobre la novela para aspectos más generales. También este autor apunta en su estudio sobre *Rayuela* que la búsqueda es el tema central de la novela: «Humor, romanticismo, vitalismo, literatura y muchas cosas más son sólo ingredientes complementarios. La búsqueda, en cambio, está en el centro de toda la novela» (Amorós, 2005: 77). Horacio Oliveira, el protagonista de la novela, es plenamente consciente de que «buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas» (Cortázar, 2019: 17). Su búsqueda plantea, sobre todo, «preguntas de tipo existencial» (Amorós, 2005: 77).

Antes de entrar en materia, vale la pena aclarar aquí el concepto de la búsqueda genérica que Cortázar maneja, como también Bolaño, ateniéndonos a la excelente definición de Paul Alexandru:

Es obvio que cualquier acción de buscar integra tres componentes: el *sujeto* que emprende la búsqueda, el *objeto* o el fin de la misma y la tendencia del primero de acercarse, de poseer o de realizar al segundo. Lo que distingue la búsqueda novelesca de la ordinaria es una triple dignificación proporcionada por: a) la función exponencial del sujeto buscador que aparece y actúa como representante de la condición y las aspiraciones humanas; b) la carga axiológica del objeto o el fin buscado que debe asumir altísimo si no supremo rango en la jerarquía de los valores humanos, y c) el carácter abierto de la tendencia de buscar, su movimiento de continua aproximación a un límite ideal (Alexandru, 1971: 611).

Además, Alexandru explica cómo la búsqueda moderna de Cortázar presenta una serie de particularidades presentes también en la de Bolaño. En primer lugar, la búsqueda es ontológica, esencialista, un movimiento de fuga de lo circunstancial. Oliveira se describe en la novela como «patológicamente sensible a la imposición de lo que le rodea, del mundo en que vive (...) En una palabra, le repatea la circunstancia» (Cortázar, 2019: 91). Es por ello que

En la búsqueda moderna la duda versa no sólo sobre la cuestión de saber cuál es el valor supremo, sino también sobre la de saber si existen valores y si tiene sentido buscarlos. Se ponen en

discusión no las conclusiones de la condición humana, sino sus premisas, anteriormente dadas por supuestas, aceptadas implícitamente. (Alexandru, 1971: 613).

El rechazo taxativo de una respuesta unívoca clásica que cierre la búsqueda de forma definitiva conlleva asimismo un cambio en la tonalidad emotiva: aparecen las formas de la ironía, el sarcasmo, el juego verbal, la actitud lúdica.

La búsqueda existencial de *Rayuela* desarrolla y condensa, asimismo, las ideas que ya planteó la tradición de autores estudiada en el presente bloque. En efecto, *Rayuela* es una novela que bebe del Romanticismo (Sosnowski, 1973: 57), de la literatura francesa del siglo XIX y de la contracultura de raíz *beatnik*: «La novela nos da, por ejemplo, ese atractivo de la vida bohemia, con algo de Verlaine o Picasso, pero más cerca de los *hippies* o las comunas. (...) *Rayuela* es una novela romántica (...) En un romanticismo de la segunda mitad del siglo XX, no podía ser de otra manera» (Amorós, 2005: 80-1). Recuérdese que, dentro de esta concepción romántica, Novalis entendía la poesía como una forma de entrever la verdadera realidad del mundo. Asimismo, vale la pena tener en mente la teoría del *voyant* de Rimbaud para entender el papel que juega la poesía en esta búsqueda de Cortázar:

(...) la realidad actual del mundo siempre es incompleta. Estamos en la prehistoria de la verdadera vida humana. Hemos de buscar una salvación individual que sea, a la vez, salvación de todos. Pero esa verdadera vida humana no hay que colocarla fuera del tiempo o del espacio; es terrestre (...), histórica. (...) La poesía nos da una entrevisión de esa realidad, como el sueño o el amor (2005: 85-86).

Y no solo la poesía, sino también el arte en un sentido más amplio (la «revelación» del «hecho estético» de la que hablaba Borges), como es el caso de la música *jazz* en el cuento de 1959 «El perseguidor» (poniendo el foco en el creador: búsqueda activa) o en el caso de *Rayuela* (poniendo el foco en el oyente: atisbos pasivos). «El perseguidor» comparte con *Rayuela* el tema central de la búsqueda que desarrollará Cortázar en la célebre novela, pero con un enfoque un tanto diferente. Por ello, puede resultar esclarecedor partir de la enumeración de las características de la búsqueda del saxofonista de *jazz* Johnny Carter en el cuento y apostillarlas con otros aspectos de la búsqueda más desarrollada y algo más confusa de Oliveira, algunas de las cuales se han adelantado ya. Para ello seguiré las similitudes y diferencias que establece Sosnowski en el texto ya citado. Antes de entrar a estudiar dichas características, cabe volver a destacar el papel fundamental que juega la música *jazz* tanto en «El perseguidor» como en *Rayuela*, un elemento que, junto al estilo de vida bohemio y «antisocial» de los protagonistas de ambas obras y una cierta atracción por

el orientalismo zen, nos remite inmediatamente a la estética *beatnik* que Cortázar introduce con naturalidad en su obra, puente valioso para la recepción de la misma en la generación de Bolaño.

Sosnowski identifica a nivel general (1973: 12-14) la búsqueda cortazariana como una búsqueda ontológica que apunta hacia lo que él denomina una «supra-realidad» y que relaciona con la realidad mítica de los pueblos primitivos, ajenos al racionalismo occidental y a la idea del tiempo lineal, en la que los aspectos míticos y los mágicos son inseparables. Según Sosnowski, para Cortázar, el poeta o el artista captan indicios de esa realidad innombrable mediante la intuición y tratan de retenerla en este plano mediante la poesía o la creación artística. Sin embargo, el poeta que ha atisbado esa supra-realidad queda marcado por ella y no la puede eludir desde ese punto en adelante, con lo que queda condenado a una perpetua búsqueda que solo se traduce en esos indicios borgeanos que apuntan hacia una inminencia que nunca se concreta: «el poeta, todo aquel que siente un “algo” que lo trasciende, no podrá cejar en su búsqueda ontológica a partir del momento inicial de su intuición» (56). Tanto Johnny como Oliveira, los dos perseguidores que trataré aquí, quedan marcados por la intuición de esa supra-realidad, un plano que, como sucede en la literatura de Borges y sucederá en la de Bolaño, tiende a fusionar la ficción novelesca con la realidad empírica del relato. Sosnowski ejemplifica esto con el cuento «Continuidad de los parques» (44).

Respecto a la búsqueda de Johnny, Sosnowski destaca que se basa en una «vía instintiva» en oposición a la «vía especulativa» que empleará Oliveira (59-60). Para él, la música *jazz*, la creación artística, es su forma de intentar plasmar sus intuiciones ontológicas y no una forma de evasión (61-62). Por ello, su música no «facilita los orgasmos ni las nostalgias» sino que se trata de

una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad de todos los días. (...) Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora (...). Y cuando Johnny se pierde en la creación continua de su música (...) sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar (Cortázar, 2014: 316).

Cortázar reitera la idea del arte como medio de la búsqueda en sus apuntes a la escritura de *Rayuela* que, en la edición manejada, aparecen agrupados bajo el membrete «Cuaderno de bitácora». En ellos se lee: «Por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me

conecto al Centro —sea lo que sea—. (...) Sí, el jazz es lo mismo; para mí también es el intercesor» (Cortázar, 2019: 855-856). En el caso de *Rayuela*, escuchar jazz favorece un clima mental en Horacio que facilita la libre reflexión sobre las cuestiones metafísicas y los atisbos de realidad que rigen su búsqueda (2019:100). Como en Rimbaud, el arte «intercede» entre el *voyant* y el difuso objeto de la búsqueda, situado «más allá» de la realidad inmediata, en «una zona regida por principios a-rationales» (Sosnowski, 1973: 62) cuya presencia es tan indefinible como cierta para el artista: «Nadie puede saber lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa» (2014: 330). Los discursos son absurdos porque los perseguidores, tanto Johnny como Oliveira, son conscientes de la insuficiencia del lenguaje para transmitir algo que se escapa a los esquemas de la razón clásica y de sus «adocenados resortes lógicos» (Cortázar, 2019: 47), del lenguaje y de la cosmovisión heredados que suponen un obstáculo de los que el artista o el perseguidor de Cortázar y de Bolaño buscan desprenderse. La insuficiencia del lenguaje se traduce en los erráticos balbuceos de Johnny, donde predominan elipsis, metáforas, frases interrumpidas o abiertas y frustradas declaraciones de su incapacidad de expresarse: «Yo creía que las cosas buenas (...) Eran como trampas para ratones, *no sé explicarme de otra manera* (...) Porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...» (2014: 353. La cursiva es mía).

La puerta, como la ventana en Bolaño, se convierte aquí en símbolo del objeto inaccesible de la búsqueda, que se halla al otro lado y que el *voyant* solo atisba en breves destellos que contribuyen a su angustia, pues sirven para confirmarle la presencia de una realidad más auténtica: «Bruno, cada vez me doy mejor cuenta de que el tiempo... Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco mejor este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo» (2014: 292). Dicha realidad más auténtica es, además, ajena incluso a una dimensión temporal que permita clasificar dichos destellos de «breves». Johnny busca penetrar en «una zona (...) donde contar el tiempo carece de sentido» (Sosnowski, 1973 61-62). Esta idea está muy relacionada con aquella abolición del tiempo lineal que propugnaba Borges. Es algo que se ve, por ejemplo, en el episodio del metro de «El perseguidor», en el cual Johnny piensa 15 minutos en un espacio real de un minuto y medio, o en la repentina angustia que siente Johnny al interpretar una canción porque «esto ya lo toqué mañana» (Cortázar, 2014: 291). Así, y muy claramente en el caso de Johnny, uno de los procedimientos de la búsqueda es la anulación de la temporalidad lineal, subjetiva y sucesiva para favorecer una

simultaneidad que conduzca a un «estado de iluminación y de plenitud» que «presenta similitudes indudables con el éxtasis místico» (Alexandru, 1971: 617). Se trata de una idea estrechamente relacionada con el concepto de «unidad», que es uno de los que vertebra la búsqueda existencial de Oliveira en *Rayuela* y que la Maga describe así: «La unidad, claro que sé lo que es. Vos querés que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo» (Cortázar, 2019: 104). La aspiración a la unidad se traduce en la búsqueda de un centro «desde el cual es posible observar todo el universo (...) era dejar de ser hombre para incorporarse a ese nivel mítico que niega categorías y clasificaciones» (Sosnowski, 1973: 235). En palabras de la Maga: «Y ese centro que no sé lo que es, ¿no vale como una expresión topográfica de una unidad? Ando por una enorme pieza con piso de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en el que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva» (Cortázar, 2019: 106).

En la narrativa de Bolaño, si bien sus protagonistas también aspiran a hallar esa «verdadera realidad tras la realidad» mediante la mediación inseparable de la literatura, dicha realidad cobra en ocasiones un tono más ominoso con la constante presencia de la idea del mal en su literatura, lo cual resulta especialmente evidente a lo largo de todo *2666*, donde esa otra realidad cobra la naturaleza de una continua asechanza que se confunde con la inminencia de la revelación borgeana, algo que también encontramos en *Los detectives salvajes* o en cuentos como «Últimos atardeceres en la Tierra», cuyo motor estético es la intuición de una amenaza velada tras la inmediatez.

El rechazo de la razón y del lenguaje heredados del que hacen gala tanto Oliveira como Johnny lleva a este a echarle en cara a Bruno, su biógrafo y narrador de «El perseguidor», que haya explicado en su libro su figura artística como resultado de una cadena de hechos biográficos y culturales heredados:

Has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia y mi familia y no sé qué herencias ancestrales (...) No quiero tu Dios (...) ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos (2014: 349).

Este tema, como bien apunta Sosnowski, está especialmente desarrollado en *Rayuela*, donde Oliveira plantea la necesidad de la demolición y posterior reelaboración de las estructuras racionales heredadas, empezando por el lenguaje. Para ello, Oliveira parte de una serie de negaciones de lo previamente establecido: la negación del «Occidente» en las formas de la

camaradería, el amor, la acción, la razón o la dialéctica (Sosnowski, 1973: 129-130). No obstante, ¿cómo afrontar la paradoja de reelaborar el lenguaje partiendo de una razón asentada en gran medida en el lenguaje?: «Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en qué quizá pudiera licenciarse y seguir —¿cómo y con qué medios? (...)— hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba» (Cortázar, 2019: 108).

En el caso de Oliveira, encontramos el punto de vista no del creador sino del reflexivo, aunque aspira a un horizonte ideal en cierta medida poético, a vivir animado por intuiciones como considera que hace la Maga, que representaría el ideal de vida inmersa en la supra-realidad inalcanzable, aquella vida que se sumerge «en el fluir de la vida concebido (...) como participación en las certidumbres inmediatas que da la vivencia, como contacto con el mundo en devenir» (Alexandru, 1971: 614). Oliveira añora esta realización, y su amor por la Maga, que encarna para él «el encanto y la espontaneidad desconcertantes» (1971: 615), es un catalizador mediante el que busca alcanzar esta «fusión conciliatoria». La Maga, a modo de contrapunto, expresa la envidia que siente por la vida «intelectual» de Horacio y los demás miembros del Club de la Serpiente. En última instancia, Oliveira acaba comprendiendo que la Maga es incapaz de darle respuestas, puesto que la Maga «permanece ella y en ella, no va más lejos, ignora soberanamente la trascendencia, lo absoluto» (1971: 615-616). Toda esta dicotomía y su ulterior desencanto quedan perfectamente resumidos en la novela en palabras del propio Oliveira tras su ruptura con la Maga: «Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire (...). Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Y no lo sabe, igualito a la golondrina (...) Ese desorden (...) que le abre de par en par las verdaderas puertas» (Cortázar, 2019: 127-128).

Un papel similar al de la Maga lo cumple en la segunda parte un personaje con un nombre tan llamativo como el de Traveler (viajero), que irónicamente se opone al nómada Oliveira por su sedentarismo, hecho que se destaca ya en la primera página de la segunda parte: «Le daba rabia llamarse Traveler, él, que nunca se había movido de la Argentina» (Cortázar, 2019: 281). Sin embargo, según los apuntes del propio Cortázar, «Traveler es más libre. Obra sin reflexión. (...) [Es] su *doppelgänger* [de Oliveira], su forma fraternal más realizada» y más adelante: «Oliveira es el conocimiento, pero Traveler *vive*. Cada uno desea lo que es propio del otro. Ese símbolo es Talita» (2019: 867-8 y 876). Sosnowski desarrolla en más profundidad el papel que cumple el *doppelgänger* en la búsqueda de Oliveira como su reverso en la supra-realidad, que pasa por la aceptación de ciertas realidades cotidianas

que Horacio rechaza y a las que, a la vez, parece ansiar reincorporarse. La influencia de la figura del *doppelgänger* como la otra cara de la moneda del buscador ontológico encuentra su eco en el tándem Belano-Lima como perseguidor desdoblado de *Los detectives salvajes*.

De todo lo anterior se deduce que la búsqueda es siempre personalísima, demiúrgica, pero desgarradora en cuanto que intransferible, incomunicable y condenada al fracaso en última instancia, algo de lo que el propio perseguidor es consciente:

Sobre todo no acepto a tu Dios (...) Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta (Cortázar, 2014: 353).

El símbolo de la puerta lleva aparejado, de forma consecuente, el símbolo de la llave, que Cortázar volverá a utilizar en *Rayuela*. Allí se afirma sobre Oliveira que «adivina que, en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco» (2019: 175). En su poesía, Bolaño se hace eco de ese símbolo cortazariano de la llave entendida como aquello que le permite franquear la barrera entre la realidad inmediata y otra más trascendente, tal y como se observa en el poema «La curva». En este poema, Bolaño, convertido en personaje, atisba una revelación producida por una situación de urgencia máxima: «El pandillero de 20 años, charnego, el cortaplumas en / el pescuezo del chileno, 25 años, único turista de esa hora. / (...) La comunión. Da un paso atrás y mira el rostro / de su agresor (podría igualmente decirse: su lazarillo) / (...) pero no brilla su cortaplumas / porque en la mente del chileno ya es llave» (Bolaño, 2007: 141).

La búsqueda está condenada al fracaso. El perseguidor atisba el «*kibutz* del deseo», como se expresa en *Rayuela*, pero nunca «lo alcanzará plenamente, oscilando entre su realidad humana y su supra-realidad ontológica» (Sosnowski, 1973: 129-130). El objeto de la búsqueda es inalcanzable en términos absolutos: el éxtasis, la unidad, solo pueden ser aprehendidos durante breves instantes. «El fin que espera a los buscadores es, en efecto, el hundimiento y la muerte» (Alexandru, 1971: 618). La unidad del ser, su centro, tal y como propugnaba Borges, solo es alcanzable para los demás en cuanto depositarios de nuestra biografía completa, de la suma de nuestros actos que acaban por formar nuestro rostro: «Esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara (...) es decir, solo los demás, los biógrafos, verían la unidad» (Cortázar, 2019: 107). Algo así sucede también en el caso de Belano y Lima en *Los detectives*

salvajes. Sus cursos erráticos, dispersos y sin rumbo solo cobran sentido de unidad para el receptor de la suma de los relatos que componen la novela: el lector. Como sucedía en el caso de Borges, la fusión de las particularidades apunta a una unidad que, paradójicamente, está ya fuera del alcance de los propios sujetos de la misma.

Pese a ello, ya los atisbos de esa dimensión, solo al alcance del buscador, ya solo «el encuentro, siquiera de un instante, con la esencia humana (...) redime y salva. La búsqueda se termina con un fracaso existencial, pero con un triunfo soteriológico» (Alexandru, 1971: 618). Son estos vislumbres extáticos los que, en última instancia, justifican toda la búsqueda, por infinita que sea, y animan al perseguidor a proseguir en su empeño:

Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse... (...) Bruno, yo toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche (...) Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo (...) Por un rato no hubo más que siempre (Cortázar, 2014: 352).

De forma similar, en *Rayuela*, Oliveira comprende lúcidamente «que su búsqueda incierta era un fracaso y que a lo mejor en eso estaba precisamente la victoria» (2019: 263).

Los personajes de la narrativa de Bolaño emprenden búsquedas similares, búsquedas infinitas o tan largas como la propia vida abocadas al fracaso. Son búsquedas intrínsecas a su condición humana y poética, y no se disuelven ni siquiera cuando desaparece el objeto concreto de la búsqueda. Así sucede en el caso de Cesárea en *Los detectives salvajes*, cuya muerte no solo no detiene, sino que, al contrario, impulsa los viajes de Belano, Lima y García Madero y que da lugar a que sus búsquedas cobren un sentido metafísico de características más próximas a las cortazarianas, con la misma esperanza desesperada de alcanzar el incierto objeto de la búsqueda, el *kibutz* de su deseo, y al mismo tiempo la plena conciencia de la vanidad de su empeño y la reconciliación con esta vanidad, cuyo ejemplo más claro lo encontramos en el capítulo de la reconciliación de Ulises Lima con Octavio Paz.

A este respecto, el problema que plantea nuestra tríada de autores sobre la dimensión inalcanzable del objeto de la búsqueda ante el infinito tiene una solución común, o al menos un consuelo, que plantea Santayana en *Tres poetas filósofos* (1943), en este caso en relación al *Fausto* de Goethe, y que dialoga con los fragmentos anteriores de Cortázar: «El valor de la vida radica en la persecución, y no tanto en el logro del fin perseguido y por lo tanto todo es digno de ser perseguido y nada produce satisfacción, excepto este mismo destino

interminable» (Cit. en Cervera, 1992: 105). Esta concepción fáustico-romántica de la realidad como una búsqueda imposible y desesperada hermana a todos los autores hasta aquí tratados.

A modo de conclusión del capítulo, cabe señalarse con respecto a la estructura peculiar de *Rayuela* que, al igual que sucediera con las obras de Bolaño y Borges, esta novela recupera a nivel formal el tema de la abolición o superación de la linealidad mediante el espíritu lúdico que da por sentada la complicidad del lector para que este ordene los capítulos a su voluntad durante la lectura, con lo que Cortázar ofrece una novela que busca ser única en su multiplicidad y que apunta también a una idea circular de lo infinito. Cortázar impulsa así la participación activa del lector en la novela, y a ello respondería a su vez Bolaño en *Los detectives salvajes* al intentar forzar al lector a participar de la reconstrucción temporal de los sucesos y de la resolución de los acertijos más o menos explícitos, estructurales, lingüísticos, temáticos, gráficos, intra o intertextuales, que pueblan las páginas de la novela. De esa manera, lo convierte en una parte activa de la experiencia literaria frente al «lector pasivo» al que se oponía decididamente Cortázar (cit. en Fernández, 2014: 62) y empuja al lector a tratar la propia lectura como una búsqueda. En definitiva, el diálogo que la obra de Bolaño mantiene con la de los dos autores argentinos, así como con la de todos los demás anteriormente estudiados, aporta una nueva lectura, la suya propia, que añade una nueva capa a sus ya de por sí ricas literaturas y da pie a nuevos enfoques como el que hasta aquí se ha procurado exponer, añadiendo así un párrafo más al libro infinito, «intemporal y anónimo», de la literatura.

CONCLUSIONES

El trabajo de investigación que aquí concluye ha buscado demostrar el carácter central que ocupa en la obra literaria de Bolaño el motivo del viaje entendido como una categoría global que contiene distintas formas equivalentes a distintas variaciones de este término genérico. Durante la investigación, por tanto, se ha adoptado una perspectiva lo más amplia posible con el fin de, si no agotar, al menos sí plasmar y explicar las principales formas que adopta el concepto del viaje en la literatura de Bolaño y que son de esencial comprensión para su hermenéutica por su multiplicidad, recurrencia temática y, en ocasiones, carácter estructural para los textos en su dimensión más formal. Piénsese, por ejemplo, en la novela *Los detectives salvajes*. En ella, la división en el tiempo de los viajes allí representados justifica la estructura de la obra y viceversa: los odiseicos 20 años de viajes de la parte central obligan, por ejemplo, a que esta sea mucho más extensa que las otras dos que componen el texto, siendo la tercera también un viaje que se extiende a lo largo de apenas un mes y medio de 1976. En su afán por analizar el maremágnum de temas, motivos, tópicos literarios e influencias que constituyen el símbolo del viaje despegándose lo menos posible del corpus textual fundamental, compuesto por la obra literaria de Bolaño en su conjunto, la investigación ha adoptado un cierto mimetismo en relación con el objeto investigado. Me refiero con esto a ciertos aspectos insoslayables como la vocación de totalidad de la literatura de Bolaño o la fragmentación que esta inevitablemente conlleva, pero también a la constante presencia de la literatura como motor estético en estos textos, que los hacen especialmente propicios al análisis desde una perspectiva comparatista, metodología fundamental seguida en la elaboración del ensayo. Las peculiaridades de la naturaleza de la obra de Bolaño, por tanto, han orientado de forma en cierto sentido orgánica el curso de la investigación tanto en lo metodológico durante su elaboración como en la estructura del texto resultante.

En una obra extensa, de vocación totalizadora, ambiciosa, fragmentaria y, muy frecuentemente, fractal como la de Bolaño, el estudio de un motivo genérico que atraviesa toda su literatura exige una cierta horizontalidad metodológica para abarcar la mayor cantidad posible de variantes de este tema y aportar así una visión de conjunto del mismo. De ahí que el primer bloque se haya planteado como un análisis exhaustivo que permita descifrar las claves del motivo del viaje y de las distintas formas que este adopta, no desde una perspectiva filosófica genérica del mismo, sino partiendo de la concepción estética concreta que Bolaño manejaba a la hora de componer sus textos y que se refleja a su vez en ellos. Dicha concepción parece tan ligada a su vida y experiencia como a la literatura que

constituye su horizonte de referencia, y está atravesada de sus propias inquietudes y obsesiones vitales y literarias, que son las que aparecen en su obra de forma más o menos recurrente y las que aquí se han intentado desgranar. Cada una de estas formas se ha estudiado, por tanto, de manera independiente, pero con la permanente conciencia de que forman parte de un todo, el viaje, que, en su forma más abstracta, remite al tópico poético del viaje existencial o de la vida entendida como viaje, al cual se ha observado que remiten las principales formas del viaje analizadas. Pero esta perspectiva tan abierta podría ampliar el ámbito de la investigación hasta dimensiones inabarcables, con lo que uno de los primeros problemas que surgieron a la hora de elaborar este bloque es el de la acotación y selección de las distintas formas del viaje en las que subdividir el análisis del tema. No obstante, el estudio del corpus de la obra de Bolaño, con sus peculiaridades, solventa este problema, pues el carácter fractal de su literatura, con su repetición habitual de escenarios y temas, abunda reiterativamente en los motivos que finalmente se han elegido en esta investigación y que vertebran la mayoría de sus obras.

De cada uno de los apartados resultantes de la investigación se han extraído una serie de conclusiones particulares que, estudiadas en conjunto, esclarecen y permiten conformar el concepto de viaje que maneja Bolaño y demostrar a su vez la honda importancia que este tiene en su literatura como un motivo central, dos de los objetivos fundamentales de esta investigación. Las cuestiones teóricas más abstractas sobre el motivo del viaje se han planteado en el primer apartado del primer bloque, donde se analiza este concepto y se desemboca en el de viaje existencial, así como en la estrecha relación que Bolaño percibe entre los conceptos de viaje y literatura. Asimismo, se han establecido en él las primeras comparaciones literarias que permiten empezar a rastrear los orígenes de este motivo en la literatura anterior y se ha destacado el carácter multiforme del mismo, cuyas formas diferenciadas de juventud y madurez coexisten con la mediación de la literatura. Posteriormente, en el segundo apartado se han sentado las bases espaciales sobre las que circulan los viajeros de la literatura de Bolaño. La investigación ha arrojado como resultado una serie de subversiones y de disoluciones de binomios espaciales de la tradición literaria (espacios ficticios – espacios reales, espacios de civilización – espacios de barbarie, que Bolaño combina en un mismo espacio con su habitual técnica de desdibujar los límites), así como la preferencia estética por determinados entornos urbanos y por los denominados no-lugares (espacios impersonales, espacios de frontera, espacios de tránsito) que lo enlazan decididamente con una cierta tradición de la literatura contemporánea de la gran urbe. Una

vez sentadas estas bases, que constituyen los dos primeros apartados, se ha ahondado en las perspectivas del concepto prismático del viaje de Bolaño más recurrentes y significativas de su obra: la búsqueda, la fuga, la desaparición, el viajero en relación con la ciudad (es decir, *el flâneur*), el exilio, la inmigración, los conceptos del hogar y el viaje de vuelta al mismo codificados en el símbolo de Ítaca y la memoria como viaje.

Del estudio relacionado de estas ideas entre los apartados 3 y 6 del primer bloque se han extraído algunas conclusiones de interés tanto para el análisis del motivo del viaje en su conjunto como para el análisis de cada uno de estos aspectos por separado: se ha comprobado que la búsqueda o persecución y la fuga, con su consecuente desaparición, constituyen dos de los acicates principales que motivan al viajero de Bolaño a desplazarse, muy habitualmente combinadas en el mismo impulso sin incurrir en contradicción o incluso aceptando con los brazos abiertos ese carácter contradictorio que también es habitual en la literatura de Bolaño como reflejo de una determinada concepción del caos de la realidad. El poeta-viajero puede afrontar dicho caos de forma lúdica tal y como se reflejaba en el uso por parte de Belano y Lima de la expresión argótica «simonel», donde conviven en aparente armonía los contrarios del sí y el no. Al mismo tiempo, de este apartado se puede extraer una conclusión que sirve de ejemplo del carácter polifacético pero cohesivo del concepto de viaje aquí trabajado. En el capítulo anterior se concluyó que los espacios urbanos son uno de los contextos preferidos de la literatura de Bolaño: aquí, se demuestra cómo ese espacio urbano propicia la desaparición que ansían los viajeros-fugitivos de su literatura, que a la vez los convierte en viajeros intraurbanos, aspecto que se ha estudiado en el apartado posterior. La desaparición o la invisibilidad son, entonces, las metas compartidas de los fugitivos de Bolaño, independientemente del detonante de esta fuga: ya sea una más prosaica huida de la ley o las represalias, como la del Carlos Wieder de *Estrella distante* o también la de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*, ya sea como expresión de una renuncia más profunda, un rechazo de la posibilidad de incidir sobre la realidad como forma de protesta pasiva o de intento de solucionar una inquietud existencial reflejada en la incomunicación con el Otro y la conciencia de la omnipresencia del mal como les puede suceder igualmente a los protagonistas de *Los detectives salvajes* o a Archimboldi en *2666*. La desaparición no conlleva una desaparición absoluta, como podría ser la muerte. Lo más cercano a esto es sin duda la desaparición de Belano en África, pero otros textos de Bolaño apuntan a su supervivencia y regreso. La desaparición es, en definitiva, una desaparición a ojos de los demás y también de los lectores, una renuncia a la presencia, como en el episodio de Ulises

en Managua, y es precisamente en el laberinto masificado y alienante de las grandes urbes donde un rostro puede ocultarse y pasar desapercibido entre la masa.

Así, dada la preminencia de los espacios urbanos en el corpus estudiado, se ha analizado y concluido la posibilidad de considerar a Bolaño como heredero y prolongador de la figura moderna, urbana y de profundos ecos literarios del *flâneur*, adaptada a su particular cosmovisión histórica de la continuidad de las grandes urbes entendidas como un único y gigantesco laberinto. El *flâneur* de Bolaño ya no es el de Poe y Baudelaire por el simple hecho de que las realidades urbanas han cambiado por completo, pero aun así conserva una serie de rasgos (la embriaguez del recorrido urbano, la relación entre este y la inspiración literaria) que permiten seguir calificando a sus viajeros como modernos *flâneurs*. En el apartado 5, por su parte, se concluyó, tomando como puntos de partida, además de la fuerte presencia de estos motivos en su literatura, el propio nomadismo vital de Bolaño y sus largas estancias vitales en México y en España, así como sus numerosos escritos y entrevistas al respecto, que Bolaño entiende la idea del exilio y otras relacionadas desde su labor de escritor, es decir, desde una perspectiva puramente literaria. Su punto de vista es el de aquel que encuentra su patria en la literatura y que, en cualquier caso, se sabe exiliado en el mundo desde el nacimiento partiendo de esas ideas de viaje y exilio existencial que recorren en segundo plano todo este trabajo, si bien su contradictoria y pasional relación con Chile matice la aparente rotundidad de esta conclusión: el mismo Bolaño se asegura, en su literatura y en sus entrevistas, de que nada pueda ser categorizado rotundamente. Finalmente, en el sexto apartado se toma este cuestionamiento de la propia patria como punto de partida y también de retorno del viaje, en relación con la inevitable *Ítaca* homérica y la tradición literaria y cosmovisión que esta suscita, para hallar que la *Ítaca* del Bolaño maduro, aquel que más nos interesa en cuanto escritor consagrado a la literatura y autor de sus principales obras, se halla en una sutil combinación de la memoria y la literatura. Se hallan entonces nuevas patrias que desplazan a la patria entendida en sentido tradicional como estado-nación, y todas ellas relacionadas con las ideas del viaje y la literatura: el viaje en sí como patria a la manera del Ulises dantesco, la lengua como patria, la biblioteca como patria, el recuerdo de la juventud y la poesía perdidas, pero cristalizadas de hecho mediante la literatura, como patria.

En esencia, lo que se ha buscado demostrar, al relacionar todos los motivos desarrollados en este bloque los unos con los otros y analizarlos desde una perspectiva comparatista, es que no son mónadas aisladas, sino que forman parte de un todo orgánico que aquí se ha

denominado «viaje». De la misma manera, relacionar las ideas aquí manejadas permite comprender en toda su profundidad y con todas sus facetas y contradicciones a los viajeros de la literatura de Bolaño. Estos no son simple y exclusivamente exiliados, *flâneurs*, fugitivos, perseguidores, nómadas, apátridas, metecos o nostálgicos, sino que pueden serlo todo al mismo tiempo desde el momento en el que cobran conciencia del carácter transitorio de sus vidas, de la realidad efectiva de su «viaje existencial», lo cual dota de profundidad e interés al tema y le aporta la potencia y ambigüedad poéticas que suponen alicientes para el lector a la hora de acercarse a su literatura e interpretarla. Por tanto, como muchos de estos temas ya habían sido estudiados de forma más o menos independiente por la crítica sobre Bolaño, he aprovechado el corpus de textos críticos ya existente para sentar las bases teóricas que sustentan el trabajo, y al relacionar los motivos tratados en estos textos críticos, también he buscado constatar lo armónico de la convivencia de estos motivos, a veces fácilmente confundibles entre sí, que permite apuntar a ese hiperónimo del viaje que los engloba sin incurrir en grandes contradicciones. De ahí que el primer bloque también tenga un determinado aspecto de revisión crítica de carácter temático, tanto en lo relativo a Bolaño como en su desarrollo histórico en el caso de temas tan ampliamente analizados como el del *flâneur* o el del viaje odiseico.

Al mismo tiempo, partiendo del carácter semiautobiográfico o de realidad ficcionada que caracteriza gran parte de la literatura de Bolaño, se ha buscado vincular siempre, en la medida de lo posible, los temas tratados en este primer bloque con sus particularidades biográficas, teniendo en cuenta que el mismo Bolaño se desplazó de manera constante a lo largo de su vida y que estos mismos viajes determinaron sin duda no solo su peripecia vital, sino también su literatura. En ella, dichos viajes se ven reflejados de manera más o menos directa y en muchos casos bajo las formas aquí analizadas: el nomadismo desde la infancia con su traslado de Chile a México y el desapego con respecto a la idea tradicional de patria que este nomadismo conlleva; la *flânerie* juvenil por las calles de México DF y la relación de esta con las primeras inspiraciones literarias, amorosas y sentimentales, tal y como refleja en *Los detectives salvajes*; la inmigración o «exilio» a Europa, entendido el exilio en los términos que se han concluido en el correspondiente apartado, y el carácter marginal no solo de esa dimensión del viajero, sino de la de todo aquel que no se establece de forma definitiva en un mismo lugar y comprende su vida como un permanente tránsito; o el metafórico viaje de regreso al hogar que, ya en la madurez, se ejerce mediante la memoria y cuya prueba más evidente es la naturaleza autoficticia de su propia producción literaria.

Desde el comienzo de la investigación se ha hallado, precisamente, esa doble vertiente del viaje, lo suficientemente diferenciada la una de la otra como para permitir hablar de dos realidades esencialmente distintas que están sujetas a diferentes etapas vitales: un viaje de juventud, aquel que en el primer capítulo se relacionaba con la figura de Rimbaud, y un viaje de madurez, asimilado a la figura de Sterne, según afirmaba el mismo Bolaño. El viaje de juventud se caracterizaría, entonces, por una dimensión activa, física, enérgica, de potencia creadora o destructora que incide directamente sobre la realidad y que se corresponde con la energía física y exaltación sentimental del adolescente: en él entrarían los grandes desplazamientos, el nomadismo, el reconocimiento de los espacios urbanos o la persecución y la fuga tanto en sus sentidos más inmediatos como en los más simbólicos, por ejemplo la búsqueda de un lugar de pertenencia (como pueda ser para los jóvenes de *Los detectives salvajes* el movimiento realista visceral u otras comunidades marginales que se forman a raíz de la precariedad de estos viajes) o el impulso nietzscheano de partir que mueve al joven viajero, otra forma de fuga. El viaje de madurez, por su parte, vendría marcado por una dimensión mucho más interior, frente a la exterioridad del de juventud. Es un viaje que tiende más a lo metafórico, realizado desde la reflexión, pausado, lúcido, quizá desengañado, pero con alegría irónica, marcado por el recuerdo de la experiencia de esos viajes mucho más desgarrados de la juventud, pero también por el sufrimiento de la plena consciencia del paso del tiempo y de la enfermedad. Es el tipo de viajes que se llevan a cabo a través de la memoria o de la literatura (con especial énfasis en la creación literaria en este caso) entendidas como dos caras de la misma moneda, aquellos que, incluso si implican un desplazamiento físico real, están siempre contaminados de estos dos elementos: pienso en la *flânerie* solitaria y contemplativa como fuente de inspiración literaria o en los viajes de regreso al continente americano que Bolaño narra en cuentos y ensayos de madurez o póstumos, en los cuales la sombra del pasado siempre está presente y el recuerdo de la juventud media entre el viajero y la realidad inmediata del espacio ocupado, pero no recuperado si no es mediante el ejercicio de la literatura, quizá, como mero simulacro. También es cierto que, si esta madurez parece oponer un carácter de soledad al gregarismo de la juventud, lo que se muestra no obstante en la literatura de Bolaño es que la consciencia de la propia soledad atraviesa al hombre en todas sus etapas, esté rodeado o no de gente, en parte como consecuencia de la imposibilidad de comunicarse plenamente que implica el viaje existencial y que se traduce a su vez en el concepto, también analizado, del exilio existencial, ligado a la profunda incompreensión de los otros.

Si bien en la obra de Bolaño los márgenes que separan vida y literatura aparecen desdibujados y resultan confusos (la literatura parece el motor de la vida de este autor y la vida, el de su literatura), la dimensión literaria se encuentra de forma inconfundible en el constante diálogo que el autor establece tanto con la tradición literaria como con diversos escritores de su tiempo: en su literatura todo el mundo lee y escribe, los personajes actúan constantemente impulsados por estímulos literarios y distintas obras y autores se convierten en símbolos que vehiculan y expresan el discurso subyacente al texto. En ese sentido, la literatura de Bolaño es profundamente deudora de Borges, pues se sabe, metarreflexivamente, parte de un todo, de un gran texto infinito con el que está en permanente relación y que es el libro de arena de la literatura.

Ante dicho diálogo constante, sobre el que se asienta el corpus textual analizado y que se erige como motivo inseparable de la obra de Bolaño y de sus viajeros poetas y letraheridos, el motivo del viaje no ha podido más que ser estudiado comparativamente en relación con el de la literatura, lo cual conduce al estudio de influencias o de presencias, en el sentido que le da George Steiner a este término, que constituye el segundo bloque del ensayo. El planteamiento de este bloque fue rastrear en la historia de la literatura el origen y la evolución del motivo del viaje que maneja Bolaño, en todas sus principales variantes, y cuyas características fundamentales se desarrollaron en el bloque anterior. Para ello se optó por la selección de un determinado número de escritores ejemplares cuya relevancia para la obra de Bolaño, y para su concepción del viaje en particular, justificara su elección. Al igual que sucediera con el primer bloque, la vocación inevitablemente fragmentaria y a la vez totalizante de este segundo bloque de influencias ha dado lugar a un problema paralelo al que se planteó en relación a la selección de las variaciones del viaje del primer bloque: ¿cuáles escoger de la interminable lista de autores a los que Bolaño, lector voraz, rinde homenaje de forma explícita o implícita a lo largo de su obra? El corpus de autores en potencia que se podrían seleccionar para este bloque parece en principio interminable, pero las relaciones entre ellos responden a una determinada continuidad de influencias mutuas que ha desembocado en una constelación de nombres coherente y cohesionada en la cual el de Roberto Bolaño no desentona.

En el análisis del motivo del viaje en la obra de Bolaño, cuyos resultados conforman el primer bloque, se observó que el tratamiento de muchos de estos motivos y tópicos literarios que lo componen, y especialmente el de uno de los enfoques centrales de este trabajo como es el del viaje existencial, coincidía con el de una serie de autores que, si bien no todos ellos

pertencieron al denominado Romanticismo histórico, comparten con estos un fondo estético y filosófico común que permite a autores como Octavio Paz hablar de ellos en términos de determinada continuidad de perspectiva o ideales estéticos. Cada cual, eso sí, aporta las variaciones coyunturales correspondientes a su contexto geográfico e histórico-social y a los rasgos de su personalidad, su genio y su lenguaje, pero todos comparten esa pulsión común que Rüdiger Safranski denominaba «lo romántico». Por esta misma razón se tomó, como punto de partida de este segundo bloque, el Romanticismo histórico, principalmente el alemán, para analizar comparativamente el motivo del viaje en su multiplicidad de formas tal y como aparece expresado en la obra de Bolaño con la formulación, teórica o literaria, que los autores adscritos a dicho movimiento plantearon sobre este tema. Tras el análisis se descubrió que los autores románticos históricos y sus sucesores literarios, y especialmente algunos de los principales teóricos del Romanticismo alemán como Novalis o Schlegel, muestran en sus textos, sean estos más literarios o más programáticos, una decidida coincidencia con muchas de las formas estudiadas en el primer bloque: ideas como la del exilio existencial de aquel que es extranjero en cualquier parte, el *schweben* o la vida entendida como un eterno caminar, el camino en sí como hogar del poeta o el viaje como búsqueda en relación con las *Bildungsromane*, son ideas que se expresan con toda su fuerza, si no por primera vez (pues muchos de estos motivos se hallaban ya latentes en la literatura anterior, por ejemplo en toda la relacionada con el mito de Ulises) sí de forma clara y sistematizada en los textos de estos autores. Del mismo modo aparecen otros motivos, como el de la aspiración inevitable a ponerse en marcha, que parecen estar mediados en la obra de Bolaño por la de Nietzsche, otra referencia recurrente en su literatura y que, haciéndose eco de muchos de estos conceptos románticos del viaje, se une a esta pléthora de autores ligados a la idea de lo romántico que aquí se analizan. La presencia de estos conceptos en la literatura de Bolaño la encontramos, de hecho, de forma condensada y sintetizada, en una significativa aparición en la novela *2666* del poema «Canto nocturno de un pastor errante de Asia» de Leopardi, tomado casi como un manifiesto atemporal dentro de la novela y acompañado de un comentario de uno de los personajes de la misma, donde se cifra poéticamente buena parte de esta concepción del viaje existencial que Bolaño compartía con los autores del primer Romanticismo y que supone asimismo la aparición más evidente del universo semántico de estos autores en su narrativa, sin mediación de los autores posteriores como resultaría más habitual.

Una vez establecido el punto de partida del Romanticismo histórico, se ha trazado una, por expresarlo en estos términos, línea sucesoria de autores que heredan estas ideas románticas del viaje, si no de una manera directa (aunque sin duda gran parte de los autores aquí mencionados estarían familiarizados con los textos de los románticos históricos de primera mano), sí de sus predecesores inmediatos en la línea aquí establecida o de otras expresiones de este conjunto de ideas de rápida propagación en la literatura y el pensamiento de su época y de épocas posteriores. Al mismo tiempo, se ha buscado que todos los autores aquí reflejados hayan ejercido una influencia directa en la literatura de Bolaño, que sin duda también habría encontrado similares relaciones literarias entre los distintos autores aquí analizados. Se puede trazar esa clara influencia a un nivel superficial por la cantidad de menciones, citas, referencias, o pastiches que se hallan en sus textos. Dichos homenajes demuestran la familiaridad de Bolaño con sus diversas obras y apuntan a la síntesis de sus diversos motivos, su tratamiento e incorporación a sus propios textos, como en efecto se puede afirmar que sucede, siempre en la medida en que se matiza y atenúa por la experiencia y la sensibilidad del propio autor. Expresado de otra forma, todos estos autores aportan a la obra de Bolaño sus perspectivas particulares y en sí complejas del motivo romántico del viaje cuya esencia todos comparten y contribuyen a su expresión prismática y multiforme en la obra de nuestro autor.

Tras los románticos, se ha prestado especial atención a una serie de autores que se podrían agrupar, grosso modo, bajo el estandarte del Simbolismo francés (incluyendo autores estrechamente ligados a este como Poe). La conclusión implícita de este bloque temático, subdividido en tres apartados, es que, en cierto modo, gran parte de las formas del viaje en los autores aquí estudiados preparan el terreno (si los autores son anteriores) o acotan y matizan (si son posteriores) los motivos que Bolaño extrae de una de las figuras literarias esenciales para comprender su obra, la del poeta Arthur Rimbaud, tanto en lo vital como en lo literario. Si bien Baudelaire y Poe sirven para ahondar y destacar la continuidad de temas previamente expuestos como el del *flâneur* u otros esenciales en la literatura de Bolaño como la estrecha relación entre el viaje y el mal, las dos grandes vertientes de su obra a juicio de esta investigación, es en Rimbaud donde los grandes temas del viaje romántico y del viaje baudeleraiano, expresado en poemas como «El viaje» o «*Anywhere out of the world*», se concretan vital y literariamente en una figura poética que se constituye como ideal del viajero poeta de Bolaño. Rimbaud se erige como un mito vertebrador de su literatura, algo que se ve muy claramente en la novela *Los detectives salvajes*, en la que Bolaño combina este mito

de Rimbaud con algunos aspectos del eterno retorno nietzscheano para proponer un estado de renovación cíclica y continua del mito del poeta-nómada adolescente, puro y marginado que insufla nuevo vigor a la poesía y a continuación desaparece para propiciar una búsqueda que culmine en el simbólico paso de la antorcha del fugado al perseguidor. Al mismo tiempo, Rimbaud es el primero de los autores aquí estudiados que introduce un componente fundamental para comprender en su plenitud nuestra concepción del viaje, que es la de la fusión entre vida y literatura o el hecho de vivir la vida «literariamente», con lo que sus hechos biográficos (con la primacía de las fugas, los viajes y su relación con la creación literaria) se convierten en fuente estética tanto o más importante para Bolaño como la propia obra poética. Este aspecto alimenta la figura omnipresente en su literatura del escritor o poeta que vive poéticamente, pero a cuya producción poética nunca tiene acceso el lector y resulta desconocida incluso para los propios personajes dentro de su obra, con lo que se configura como una suerte de mistificación que sirve como endeble, casi transparente justificación de unas vidas nómadas atribuladas, «sin timón y en el delirio».

Rimbaud es, entonces, la figura mítica central de este apartado simbolista, pero eso no resta importancia al resto de figuras en él tratadas. Al contrario, Bolaño era un apasionado lector de los franceses. Además de la ya mencionada figura de Baudelaire, catalizador y precedente más claro de los dos temas centrales de su obra, el viaje y el mal (recordemos que *2666*, el gran estudio del mal según la visión de Bolaño de esta idea, arranca con una cita del poema «El viaje»), o de poemas como «Mi bohemia» o «El barco ebrio» de Rimbaud, hay otra serie de textos de autores simbolistas que no ya solo complementan a los anteriores para conformar la base del motivo del viaje en la literatura de Bolaño (pues pese a ese carácter de «lo romántico» que aquí se defiende que esta obra contiene, la influencia de este conjunto de autores franceses es mucho más directa y evidente que la de los autores románticos en sí, cuyas ideas son, desde nuestra perspectiva, más bien un sustrato sobre el que se apoyarán los autores de los que se nutrirá de forma más evidente Bolaño), sino que son autores de textos esenciales para la obra del chileno por derecho propio. Me refiero aquí a los dos textos principalmente estudiados en el tercer y último de los apartados dedicados al análisis comparativo Bolaño-simbolismo: «Brisa marina» de Mallarmé y *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob. El primero complementa a «El viaje» de Baudelaire, pero le añade la perspectiva de la fuga, uno de los impulsos fundamentales que animan a los viajeros de Bolaño, y consolida esa relación entre viaje y literatura que es un tema recurrente de los autores aquí tratados. Y ya no solo entre viaje y literatura, sino entre viaje e inspiración

literaria e incluso entre el viaje como fuga ante la muerte de la inspiración literaria, ante aquella poesía perdida que configuraba la Ítaca inalcanzable de Bolaño. *La cruzada de los niños* se constituye como un texto de gran carga simbólica en la obra del chileno, que compara a los niños cruzados de Schwob, pertenecientes a una tradición medieval recuperada luego por Bertolt Brecht, con la generación «perdida» de jóvenes poetas hispanoamericanos cuyo descenso al abismo conforma las páginas que dotan de sentido la novela *Amuleto*. Al mismo tiempo, la presencia de Schwob permite afianzar la relación de autores aquí establecida al crear un estrecho vínculo triangular entre este autor, Bolaño y Borges, que comparten la creación literaria y lúdica de biografías ficticias.

Finalmente, el tercer conjunto en el que se podrían dividir a los autores de este bloque corresponde a aquellos que fueron coetáneos o inmediatos predecesores de Bolaño, ya todos relacionados con el contexto americano: la generación *beat* estadounidense, Borges y Cortázar. El análisis comparativo de estos autores no solo con la obra de Bolaño, sino con los autores previamente estudiados en el bloque, se inició con la intuición que acabó confirmándose durante el avance de la investigación: estos autores, además de determinadas coincidencias estéticas, sean por influencia mutua o no (especialmente el mundo jazzístico de los *beatniks* y de Cortázar, cuyo espíritu marginal y bohemio resuena en Bolaño), comparten esa dimensión de lo romántico-idealista que cohesiona todo este bloque, y ello se refleja en sus concepciones del viaje. En el caso de los miembros de la generación *beat*, estos absorben la misma influencia del mito rimbaudiano que Bolaño y desarrollan y acercan contextualmente al chileno algunos aspectos del viaje que ya estaban presentes en Rimbaud, pero que aquí adoptan una posición más central. Me refiero a motivos como la marginalidad o el viaje entendido como una forma de rebeldía, esencia de hecho de lo romántico. La relación entre márgenes y viaje, representativa de la obra de Bolaño, encuentra aquí toda su plenitud en obras como *En la carretera* de Kerouac, y llega de forma directa hasta nuestro autor.

Por su parte, en el capítulo final, dedicado a Borges y Cortázar, se ha justificado la presencia de estos autores en relación con algunos de los previamente citados (románticos, Poe, Schwob, *beatniks*) y se han buscado las influencias que estos dos autores, de los que Bolaño se declaraba admirador y que poseían gran ascendiente sobre su literatura (se citaron referencias sobre cómo hay quien consideró *Los detectives salvajes* como la *Rayuela* de su generación), pudieran tener sobre el motivo del viaje. La respuesta se ha hallado en las formas más metafóricas o simbólicas del mismo: la búsqueda existencial de los

perseguidores de Cortázar o la concepción de Borges de la vida y literatura entendidas como un todo indistinguible forman de la manera más próxima posible a la que aparece en los textos de Bolaño esas ideas más abstractas relativas al viaje que aparecían algo menos concretadas, pero presentes como magma estético, en gran parte de los autores analizados.

Bolaño sería, entonces, el último elemento de la serie de autores aquí plasmada, su conclusión en el esquema manejado, ya que se parte de él como elemento final del mismo. No obstante, no se trata este de un esquema cerrado: autores posteriores a Bolaño habrán dialogado o dialogarán con la concepción del viaje que comparte la constelación de escritores cuyas tenues líneas de conexión aquí nos hemos limitado a señalar. Del mismo modo, dicha constelación quedará abierta a la incorporación de otros artistas históricos que, por motivos de espacio o de relevancia desde la perspectiva del viaje en la obra de Bolaño, no han tenido cabida en el análisis, pero que sin duda comparten el mismo fondo metafísico y estético que permite reunir a todos estos literatos aquí sin estridencias bajo el estandarte del espíritu romántico-rimbaudiano-bolañesco: pienso en casos como el conde de Lautréamont, Bertolt Brecht, los surrealistas, etc.

A modo de cierre y con afán de facilitar la lectura de los resultados, se pueden plantear algunas de las ideas principales concluidas de la investigación de manera esquemática que arrojen una visión global, sin entrar en demasiados detalles, de la significación de la idea del viaje para Bolaño resultante de la investigación:

- La idea del viaje que subyace en la literatura de Bolaño es un concepto amplio, hiperonímico, mediado por la literatura y que presenta una vertiente más inmediata o biográfica (desplazamientos espaciales) y otra más simbólico-poética (el viaje existencial, la vida como viaje).
- La combinación de viaje y literatura como pilar estético está presente en la literatura de Bolaño desde sus inicios de juventud (el «láncense a los caminos» del manifiesto infrarrealista) hasta su obra de madurez y póstuma (el regreso al hogar mediante la fusión de memoria y literatura).
- El viaje va ligado a la disolución de límites y a la contradicción como elección estética desde los mismos espacios por los que este transcurre: civilización y barbarie o realidad y mito no ocupan espacios claramente delimitados, sino que se confunden y, muy frecuentemente, conviven en un mismo espacio, habitualmente urbano o fronterizo.

- Del mismo modo, la contradicción se halla en la raíz de las principales motivaciones del viaje, la búsqueda y la fuga, casi siempre existenciales, cuya convivencia da lugar a una paradójica sensación de parálisis permanente en pleno frenesí del desplazamiento.
- El ansia de desaparición frente al Otro, por distintos motivos que en ocasiones conviven, motiva a los viajeros-fugitivos de Bolaño, que encuentran los espacios idóneos para la fuga en el anonimato y la esterilidad de las grandes urbes, percibidas como una continuidad, y en los no-lugares.
- El entorno urbano por el que discurren gran parte de los viajes de la literatura de Bolaño convierte a sus personajes en *neoflâneurs*, pero ya totalmente desarraigados del entorno de la ciudad, que no reconocen como propia.
- El desarraigo conlleva un exilio existencial: cualquier lugar es un buen lugar en el que estar, el ser humano ha sido arrojado a un mundo ajeno a él, especialmente desde la perspectiva del literato o de aquel que se ha asomado a la literatura.
- Esto conlleva un replanteamiento del motivo del exilio y, con ello, de la idea de la patria: el viajero de Bolaño, en consonancia con su creador, rechaza el país como patria y la halla en otras realidades: el idioma, la juventud, la poesía perdida, la biblioteca, los hijos, la memoria.
- La memoria instrumentaliza la literatura para recuperar o al menos cristalizar y ofrecer al mundo la Ítaca de la poesía y la amistad perdidas de la juventud.
- Muchos de los motivos previamente hallados, que tienen sin duda su origen en las lecturas de Bolaño, se encuentran sistematizados por los autores del Romanticismo alemán, comparten un fondo de idealismo que se puede relacionar con lo que hemos denominado «lo romántico», que surge en esta época y la trasciende en su permanencia histórica.
- Los aspectos románticos del viaje alcanzan a Bolaño de forma más directa a través de los simbolistas franceses, herederos del Romanticismo según Octavio Paz, y especialmente a partir de Baudelaire y de las raíces de este en Poe, pero también en otros simbolistas como Mallarmé y Schwob.
- Rimbaud se erige como el mito ideal del viajero poeta que personifica y contiene en sí la gran mayoría de los aspectos del viaje romántico que Bolaño adopta como pilar estético de su literatura.

- Los *beatniks* acercan, ya en el siglo XX, los motivos del viaje rimbaudiano a un contexto más cercano a Bolaño, y exacerban dimensiones que se transmitirán en línea directa a este, como la de la profunda conexión entre márgenes y viaje.
- Por su parte, Borges y Cortázar transmiten, en la literatura en español más inmediata y admirada por Bolaño, los motivos simbólicos de la interconexión entre realidad, viaje y literatura (Borges) o el viaje como búsqueda existencial de un centro inasible (Cortázar) en los que aún resuena el idealismo romántico.

El trabajo en su conjunto, como suma de dos bloques bien diferenciados por el enfoque direccional del análisis adoptado en cada uno (de Bolaño a otros autores en el bloque 1, de otros literatos a Bolaño en el bloque 2), ha expuesto una gran variedad de temas y de propuestas comparatistas, de los cuales cada uno admite sin duda un desarrollo en mayor profundidad. Lo que aquí se ha hecho es plasmar una visión global de un tema amplio y multiforme e intentar demostrar cómo este constituye uno de los motivos estéticos principales que articulan la rica literatura de Bolaño, y así permitir que se vea más claramente esa fusión de vida y literatura que la caracteriza. Al mismo tiempo, se ha pretendido llevar a cabo el análisis de este tema desde una perspectiva comparatista, no excesivamente habitual en la crítica de la obra del chileno si tenemos en cuenta la enorme riqueza intertextual que la caracteriza, para fomentar un análisis literario que huya del estudio de los motivos como compartimentos estancos en pro de una visión global rica en analogías y relaciones.

Soy conscientes, sin embargo, de que la perspectiva, la metodología y la estructura escogidas para disponer la investigación también conllevan una serie de limitaciones que han obligado a excluir ciertos enfoques que podrían parecer sustanciales para el análisis de los motivos estudiados. Una perspectiva relevante que la investigación se ha visto obligada a soslayar en buena medida es la que considera el estudio de estos temas diacrónicamente dentro de la obra de Bolaño, es decir, el análisis cronológico de una evolución o transformación del motivo del viaje a lo largo de su literatura, desde sus primeros poemas y el manifiesto infrarrealista hasta sus últimas novelas. A modo de apunte, cabe señalar que, si bien algunas ideas del trabajo, como la ya mencionada diferenciación entre un viaje de juventud rimbaudiano y un viaje de madurez sterniano que se establece en la primera sección, parecen insinuar la dilucidación de este enfoque, existe una serie de disonancias que dificultan determinarlo e incorporarlo orgánicamente a la mirada global con la que esta investigación ha abordado la literatura de Bolaño. En primer lugar, exigiría establecer una más clara diferenciación dentro de la obra de Bolaño entre una obra de juventud, principalmente

poética, y una obra de madurez, principalmente narrativa y concentrada en un periodo de fertilísima producción literaria (entre la primera obra narrativa de relevante acogida crítica, *La literatura nazi en América*, y la muerte de Bolaño, transcurren apenas nueve años), con las diferencias genéricas que ello conlleva, pese a la consabida confusión genérica de los textos de Bolaño que ha servido como punto de partida de la visión totalizadora de su literatura aquí adoptada. Esta diferenciación podría empujar a adoptar una dialéctica un tanto simplista según la cual la producción literaria de la primera etapa estaría marcada por el viaje ceñido al esquema de Rimbaud (vitalista, fáustico, desesperado) y la segunda, por el viaje reposado e irónico de Sterne. Pero no es así, pues los grandes ejemplos del viaje rimbaudiano de la literatura de Bolaño los encontramos precisamente en su narrativa, principalmente en una obra como *Los detectives salvajes*. En estos términos, y por ofrecer una respuesta esquemática a la digresión que aquí planteo, cabría decirse más bien que, en lo que respecta al tema del viaje, la segunda etapa, la de madurez, contiene y asimila la primera, con lo que puede analizar y presentar los viajes más pasionales de la juventud desde la perspectiva lúcida de la madurez, lo que da lugar a ese aspecto irónico y distanciado, pero a la vez comprensivo e incluso nostálgico, que caracteriza a la voz narradora de Bolaño, especialmente en lo que respecta a la narración de los viajes de aquellos personajes que son versiones ficticias de personas de su pasado y de él mismo. Lo cual tampoco quiere decir que Bolaño pase de una juventud inocente y *naïf* a una madurez irónica y descreída, pues la ironía y, en ocasiones, el sarcasmo corrosivo (inevitable es recordar su predilección por la poesía/antipoesía de Nicanor Parra) ya se encuentran tanto en el *Manifiesto Infrarrealista* como en sus poemas. Es precisamente el hecho de que estas diferencias sean sutiles el que nos ha permitido abordar los distintos motivos aquí tratados con un carácter general, aplicables a su obra como un conjunto, si bien siendo conscientes del carácter esencialmente diferente de cada obra entre sí, pero interconectadas, a fin de cuentas.

De manera similar, el trabajo ha planteado una serie de temas que abren la posibilidad de llevar a cabo futuras investigaciones que, por las limitaciones de este, han quedado sin desarrollar, y que podrían analizar en mayor profundidad distintas relaciones aquí tratadas. Podrían ser de interés algunos estudios de esta naturaleza, sobre temas que excedían el enfoque de esta investigación, como un estudio exhaustivo de la contradicción de fondo como uno de los fundamentos de la estética de Bolaño analizada comparativamente con otras obras de su época en busca de un patrón generacional; el rastreo de la presencia de estas mismas ideas románticas o posrománticas del viaje en la obra de otros escritores

contemporáneos a Bolaño o incluso posteriores a este buscando la influencia que haya podido tener sobre ellos. Del mismo modo, aún queda por realizarse el ya propuesto estudio sistemático, paralelo y complementario a este que analice el tema central del mal en la literatura de Bolaño y se ponga en relación con la idea aquí expuesta del viaje, partiendo quizá del ineludible poema «El viaje» de Baudelaire y de un estudio más exhaustivo de la presencia de este en la literatura de Bolaño. O, si abordásemos la obra de Bolaño sin centrarla críticamente en el motivo del viaje como eje vertebrador de la investigación, la profundización en la comparación con los autores que aquí hemos seleccionado desde el foco de otros aspectos de la literatura de Bolaño (por ejemplo, la relación con el Otro o la dimensión lúdica de la misma, cuya conexión con el Romanticismo ya quedó fugazmente apuntada en el correspondiente apartado), arrojaría sin duda perspectivas nuevas y originales para estudiar la obra de este autor inagotable.

Son estas algunas ideas que han quedado por tratar y que permanecen aquí planteadas como posibles futuras investigaciones. Si la variedad y la riqueza de las relaciones entre los distintos motivos que se han apuntado a lo largo de este trabajo y los caminos que estas reflexiones dejan abiertos lograran inspirar futuras investigaciones desde esta fértil perspectiva comparatista, o simplemente el análisis en mayor profundidad de alguno de los temas aquí anotados, esta investigación habría cumplido con creces sus expectativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1975). “Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges”. *Iberoamerica* 3. Pp. 9-38. Web. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Estructura.pdf> (7/2/2022)
- Alazraki, Jaime (1977). “Lectura estructuralista de ‘El Sur’ de Borges”. *Escritura* 2.3. Pp. 109-119. Web. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Lectura.pdf> (7/2/2022)
- Alazraki, Jaime (1978). “Jorge Luis Borges”. En Joaquín Roy (ed.). *Narrativa crítica de nuestra América*. Pp. 34-75. Web. Recuperado de <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Jorge%20Luis%20Borges%20in%20La%20Narrativa.pdf>
- Alexandru Georgescu, Paul (1971). “La búsqueda de lo humano en la obra de Julio Cortázar”. En de Bustos Tovar, Eugenio (coord.). *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Pp. 611-620. Salamanca: Universidad de Salamanca. Web. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_062.pdf (17/1/2022)
- Alighieri, Dante (1972). *La divina comedia*. Traducción del Conde de Cheste. Madrid: Biblioteca EDAF.
- Amorós, Andrés (2005). “Introducción” a su edición crítica de *Rayuela* de Julio Cortázar. Madrid: Cátedra.
- Bacigalupo, Massimo (2013). “Ezra the Troubadour”. En Davison, Claire, et al. (eds.). *Provence and the British Imagination*. Milán: Ledizioni. Pp. 175-192. Web. Recuperado de <http://books.openedition.org/ledizioni/820> (2/3/2021)
- Bagué Quílez, Luis (2008). “Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño”. *Lectura y signo* 3. Pp. 487-508. Web. Recuperado de <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/article/view/3523/2531> (4/7/2021)
- Balada Campo, Jordi (2015). “Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*.” *Romanische studien* Nr. 1.: 85-111. Web. Recuperado de <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/11/30> (3/3/2023)
- Balzac, Honoré de (2011) [1830]. *Tratado de la vida elegante*. Traducción de Lluís María Todó. Madrid: Impedimenta.
- Balzac, Honoré de (2014). *Cuentos completos de La comedia humana*. Edición y traducción de Mauro Armiño. Madrid: Páginas de Espuma.
- Barjau, Eustaquio (2020). “Introducción”, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.

- Barral, Carlos (1976). “Entrevista a Carlos Barral”. *A Fondo*. Dir. Javier Martín Domínguez. RTVE (Vídeo). Web. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=elcUWPY7dIM&t=2503s> (27/4/2022)
- Barrenechea, Ana María (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudelaire, Charles (1970) [1857]. *Las flores del mal*. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Círculo de lectores.
- Baudelaire, Charles (1989). *Edgar Allan Poe*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor.
- Baudelaire, Charles (1995) [1863]. *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Alcira Saavedra. Murcia: Librería Yerba – Cajamurcia.
- Baudelaire, Charles (2000). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, Charles (2017) *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Editorial Machado.
- Benjamin, Walter (2007). *El libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2014). *Baudelaire*. Edición de José Manuel Cuesta Abad. Traducciones de Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez y Juan Barja. Madrid: Abada Editores.
- Bolaño, Roberto (1976). *Primer manifiesto infrarrealista*. México D.F. Web. Recuperado de <https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html> (1/3/2021)
- Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (1997). *Sensini (cuento)*. San Sebastián: Fundación Kutxa.
- Bolaño, Roberto (1998). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2001). *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama. 366 pp.
- Bolaño, Roberto; Franco, Jorge; Fresán, Rodrigo; Gamboa, Santiago; Garcés, Gonzalo; Iwasaki, Fernando; Mendoza, Mario; Padilla, Ignacio; Paz Soldán, Edmundo; Rivera Garza, Cristina; Thays, Iván; Volpi, Jorge. (2004). *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolaño, Roberto (2006). *Los perros románticos*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Bolaño, Roberto (2007). *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.

- Bolaño, Roberto (2007b). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2009) [2002]. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2010). *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016) [1998]. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Penguin Random House.
- Bolaño, Roberto (2016b). *El espíritu de la ciencia ficción*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2017) [2003]. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2018) [1998]. *Amuleto*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2018b). *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2018c) [1996]. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2020) [2004]. *2666*. Barcelona: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2020b) [1993]. *La pista de hielo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Bolognese, Chiara (2008). “Huida y búsquedas en la literatura de Roberto Bolaño”. En Mattalia, Sonia, Celma, Pilar y Alonso, Pilar (eds.). *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert. Pp. 465-476.
- Bolognese, Chiara (2009). “París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño”. *Anales de literatura chilena* 11. Pp. 227-239. Web. Recuperado de <https://ojs.uc.cl/index.php/alch/article/view/32807> (13/4/2023)
- Bolognese, Chiara (2010). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Córdoba (Argentina): Alción Editora. 1ª ed. 317 pp.
- Bolognese, Chiara (2015). “Roberto Bolaño y sus personajes: Vidas de extranjeros en Europa”. *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo* 91. Pp. 237-248. Web. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/roberto-bolano-y-sus-personajes-vidas-de-extranjeros-en-europa-1052218/> (6/11/2022)
- Bolognese, Chiara (2017). “Viajes entre países y páginas en tres novelas de Roberto Bolaño”. *Orillas: revista d'ispanística* 6. Pp. 77-84. Web. Recuperado de http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/06_06bolognese_rumbos/ (12/6/2022)
- Bolognese, Chiara (2021). “Nomadismo, extranjería, patrias posibles: la narrativa de Roberto Bolaño entre dos continentes”. *Anclajes*, vol. XXV, n. ° 2. Pp. 93-108. Web. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8009381> (13/4/2023)
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obra completa*. Dos volúmenes. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.

- Borges, Jorge Luis (2018). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Borges, Jorge Luis (2019). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Brodsky, Roberto (2005). “Un chileno perdido en Bolaño”. En Moreno, Fernando (ed.). *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Université de Poitiers – CNRS. (Centre de Recherches Latino-américaines/Archivo). Pp. 137-145.
- Brodsky, Roberto (2017). “Bolaño/Lihn, cartas marcadas”. En González Fuentes, Juan Antonio, López García, Dámaso (eds.). *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Pp. 35-59.
- Candía Cáceres, Alexis (2008). “Entrada en juego: el placer del paréntesis y la poesía de las lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Anales de literatura chilena* 10. Pp. 145-163. Web. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/28317145> *Entrada en juego el placer d el parentesis y la poesia de lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolano* (22/4/2021)
- Candía Cáceres, Alexis (2013). “La universidad (des)conocida de Roberto Bolaño.” *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 7. Pp. 19-28. Web. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409518> (28/2/2021)
- Carión, Jordi (2008). “Roberto Bolaño, realmente visceral”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 359-369.
- Cash, Arthur H. (1986). *Laurence Sterne. The later years*. Cambridge: Routledge.
- Castillo de Berchenko, Adriana (2005). “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”. En Moreno, Fernando (ed.). *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Université de Poitiers – CNRS. (Centre de Recherches Latino-américaines/Archivo). Pp. 41-53.
- Cavafis, Constantinos Petros (2011). *Poesía completa*. Traducción de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza
- Cercas, Javier (2013). “Llamando a las puertas del cielo”. *El país semanal*. 4 de agosto. Web. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2013/08/01/eps/1375374420_830651.html (11/1/2022)
- Cervera Salinas, Vicente (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cervera Salinas, Vicente (1996). *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Charters, Ann (1991). “Introduction”, *On the Road*. Londres: Penguin Classics.

- Cobas Carral, Andrea y Garibotto, Verónica. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 163-189.
- Conde Muñoz, Ángel (2015). *Bolaño metafísico: una teodicea fronteriza*. Murcia: Universidad de Murcia. Tesis doctoral. Web. Recuperada de: <https://www.grafiati.com/es/info/mla-8/dissertation/> (10/5/2023)
- Cortázar, Julio (2014) [1976]. *Los relatos*. Cuatro volúmenes. Madrid: Alianza.
- Cortázar, Julio (2019) [1963]. *Rayuela*. Edición conmemorativa de la Real Academia Española. Barcelona: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2020) [1956]. “Prólogo”, *Narración de Arthur Gordon Pym*. Madrid: Alianza.
- Cuadros, Ricardo (2005). “La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes*”. En Moreno, Fernando (ed.). *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Université de Poitiers – CNRS. (Centre de Recherches Latino-américaines/ Archivo). Pp. 159-164.
- Cuvardic García, Dorde (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook. Web. Recuperado de: <https://culturaurbanasxx.files.wordpress.com/2015/08/el-flaneur-en-las-practicas-culturales-dorde-cuvardic-garcia.pdf> (10/1/2023)
- Darío, Rubén (1913). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Editorial Titivillus digital. ePub.
- Darío, Rubén (2011). *Obra poética*. Edición de José Carlos Rovira y Sergio Galindo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- De los Ríos, Valeria (2008). “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 237-258.
- Dés, Mihály (2017). “Una lectura cervantina de Bolaño”. En González Fuentes, Juan Antonio, López García, Dámaso (eds.). *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Pp. 61-73.
- Echevarría, Ignacio (2008). “Bolaño extraterritorial”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 431-445.
- Eckermann, J. P. (2015) [1836]. *Conversaciones con Goethe*. Edición y traducción de Rosa Sala Rose. Barcelona: Acantilado.
- Eichendorff, Joseph von (2008) [1826]. *De la vida de un tunante*. Edición y traducción de Germán Garrido. Madrid: Cátedra.
- Espinosa, Patricia (2003). “Estudio preliminar”. En Espinosa, Patricia (ed.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIS Editores.

- Espinosa, Patricia (2003). “Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad”. En Espinosa, Patricia (ed.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIS Editores. Pp. 167-175.
- Faverón Patriau, Gustavo (2008). “El rehacedor: ‘El gaucho insufrible’ y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 371-415.
- Fernández, Mariángeles (2014). “Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar”. *Revista Letral* 12. pp. 58-69. Web. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3772> (18/1/2022)
- Fernández Díaz, J. Javier (2017). *La alegría de las influencias: Roberto Bolaño y la literatura estadounidense*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Figuroa, Sebastián (2013). “Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño”. *Boletín Hispánico Helvético* 21: 188-206. Web. Recuperado de https://www.academia.edu/10377646/Exilio_y_retorno_en_la_obra_de_Roberto_Bola%C3%B1o (6/3/23)
- Flores, María Antonieta (2002). “Notas sobre *Los detectives salvajes*”. En Manzoni, Celina (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Pp. 91-96.
- Fresán, Rodrigo (2008). “El samurái romántico”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 293-303.
- García Lorca, Federico (1932). “La imagen poética de Don Luis de Góngora”. *Revista de Residencia* 4. Web. Recuperado de <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion4/sub1/Obra04.html?origen=galeria> (18/9/2021)
- García Ramos, Arturo (2017). “La escritura violenta de Roberto Bolaño”. En González Fuentes, Juan Antonio, López García, Dámaso (eds.). *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Pp. 273-327.
- Ginsberg, Allen (2021). *Las mejores mentes de mi generación. Historia literaria de la generación Beat*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama.
- Gómez B., Andrés (1999). “Roberto Bolaño al enterarse del premio del Consejo del Libro: ‘soy el mejor de la generación’”. *La tercera*. 18 nov. pág. 39. Web. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0018256.pdf> (9/11/2022)
- González Rodríguez, Sergio (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- González Vázquez, Carlos M. (2015). “Los detectives salvajes de Bolaño y su relación con *La Odisea*.” *Barcarola* 83/84: 181-195. Web. Recuperado de

<http://barcaroladigital.com/wp-content/uploads/2014/11/Barcarola-83-84-web.pdf>
(2/3/2023)

- González Vázquez, José (1997). “Hacia una poética ovidiana del destierro”. *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica* 8. Pp. 215-219. Universidad de Granada. Web. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4431> (19/10/2022)
- Gras, Dunia, Meyer-Kreuler, Leonie y Sánchez, Siqui (2010). *El viaje imposible: En México con Roberto Bolaño*. Zaragoza: Tropo Editores.
- Gutiérrez, Menchu (2017). “Roberto Bolaño: una cueva en el desierto”. En González Fuentes, Juan Antonio, López García, Dámaso (eds.). *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Pp. 165-195.
- Hazlitt, William (2018) [1822]. “De las excursiones a pie”. En Hazlitt, William y Stevenson, Robert Louis. *Caminar*. Traducción de Enrique Maldonado Roldán. Madrid: Nórdica Libros.
- Herrera López, Gustavo Pierre (2012). “Bolaño en el camino: El viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*”. *Revista CONFLUENZE* vol. 4 nº 1. Pp. 134-144. Web. Disponible en: https://www.academia.edu/34709030/Bola%C3%B1o_en_el_camino_El_viaje_como_b%C3%BAsqueda_de_identidad_en_Los_detectives_salvajes (1/4/2022)
- Homero (2004). *Odisea*. Versión de Carlos García Gual. Madrid: Alianza.
- Inzaurrealde, Gabriel (2016). “Habitar la derrota: la ciudad baldía del exilio en Roberto Bolaño”. *Telar* 17: 84-104. Web. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5746101> (6/3/2023)
- Kerouac, Jack (2000) [1955]. *On the road*. Londres: Penguin Books.
- Kerouac, Jack (2009). *En la carretera. El rollo mecanografiado original*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Kerouac, Jack (2016) [1958]. *Los vagabundos del Dharma*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Barcelona: Anagrama.
- Lacruz Bassols, Max (2006). “Juegos de la edad madura de un inglés *pas comme les autres*”. En Sterne, Laurence. *Viaje sentimental*. Madrid: Editorial Funambulista. Pp. 285-297.
- Lemebel, Pedro (1998). «Entrevista a Roberto Bolaño» en *Radio Tierra* (audio). Web. Recuperado de: <https://elsudamericano.wordpress.com/2020/05/14/entrevista-con-roberto-bolano-audio/> (13/4/2013)
- Leopardi, Giacomo. (1998). *Antología poética*. Edición bilingüe y traducción de Eloy Sánchez Rosillo. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Lichtenberg, Georg C. (2006). *Aforismos*. Edición de Juan del Solar. Barcelona: Edhasa.

- Madariaga Caro, Montserrat (2010). *Bolaño infra: 1975-1977*. Santiago de Chile: RIL editores.
- Mallarmé, Stéphane (1979). *Obra completa en poesía*. Edición bilingüe de Alfredo Llorente Díez. Traducción de Pablo Mané. Dos volúmenes. Barcelona: Libros Río Nuevo.
- Maragall, Joan (1984). *Obra poética*. Versión bilingüe. Traducción de J. F. Vidal Jové. Dos volúmenes. Madrid: Castalia.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2002). “Las palabras traicionadas”. En Celina, Manzoni (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Pp. 181-191.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2011). “Entre el abismo y la desdicha”. Prólogo de *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- Miles, Valerie (2020). “La conexión Beat de Roberto Bolaño”. *Turia: Revista cultural* 132. Pp. 9-19. Web. Recuperado de: https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/la-conexion-beat-de-roberto-bolano (19/10/2021)
- Miller, Henry (2003) [1956]. *El tiempo de los asesinos*. Traducción de Roberto Bixio. Madrid: Alianza.
- Montané Krebs, Bruno (2017). “Papeles de un afuerino”. En González Fuentes, Juan Antonio, López García, Dámaso (eds.). *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Pp. 17-33.
- Murcia-Serrano, Inmaculada (2013). “La dimensión estética y antropológica del juego en Friedrich Schiller y José Ortega y Gasset”. *Laguna: revista de filosofía* 32. Pp. 27-42. Web. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4260148> (8/3/2021)
- Nietzsche, Friedrich (2002) [1882]. *La gaya ciencia*. Traducción de José Jara. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Nietzsche, Friedrich (2014) [1878]. *Humano, demasiado humano*. En *Obras completas, volumen III*. Edición de Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos.
- Novalis; Schiller, F.; Schlegel, F.; Schlegel, A. W.; Kleist, H. von; Hölderlin, F.; et al. (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos.
- Novalis (2001). *Himnos a la noche. Cánticos espirituales. Seguido de una selección de «Fragmentos»*. Traducciones de Américo Ferrari y Fernando Montes. Barcelona: Círculo de lectores.
- Novalis (2020). *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra.
- Ovidio (1996). *Tristes*. Traducción de José González Vázquez. Madrid: Gredos.

- Paz, Octavio (1987) [1972]. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Sergio (1998). “De aquí a la eternidad”. *El mercurio* (suplemento). 13 dic. Pp. 4-6. Web. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:209661> (8/3/2021)
- Paz Soldán, Edmundo (2008). “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 11-30.
- Pellicer, Rosa (2004). “Borges y el viaje al sur”. En Roses Lozano, Joaquín (ed.). *Borges y el Sur: Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 22 al 23 de octubre de 1999*. Pp. 21-36. Web. Recuperado de <https://pre.borges.pitt.edu/sites/default/files/Pellicer%20Borges%20y%20el%20viaje%20.pdf> (9/1/2022)
- Percia, Violeta (2018). “Stéphane Mallarmé: experiencia pura y poesía”. *Anclajes* vol. 22 n° 2. Pp. 69-82. Web. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6648902> (18/9/2021)
- Pérez, Javier (2011). “Un momento del azul. Rubén Darío acuña un color.” *Anales de literatura hispanoamericana* 40. Pp. 161-169. Web. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/37404> (23/9/2021)
- Pérez de Guzmán Vallejo, Cristian (s.f.). *Bolaño Beatnik: errancia, ruptura y marginalidad en la literatura norteamericana*. Web. Recuperado de: https://www.academia.edu/29399874/Bola%C3%B1o_Beatnik_errancia_ruptura_y_marginalidad_en_la_literatura_norteamericana (16/11/2021)
- Pérez López, María Ángeles (2017). “‘Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones’. La obra de Roberto Bolaño”. En González Fuentes, Juan Antonio, López García, Dámaso (eds.). *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Pp. 97-129.
- Pizza, Antonio (1995). “Baudelaire, la ciudad, el arte”. En Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Alcira Saavedra. Murcia: Librería Yerba – Cajamurcia.
- Poe, Edgar Allan (2019). *Cuentos*. Traducción de Julio Cortázar. Barcelona: RBA.
- Poe, Edgar Allan (2020) [1838]. *Narración de Arthur Gordon Pym*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Pynchon, Thomas (2013) [1973]. *Gravity's Rainbow*. Londres: Vintage.
- Rimbaud, Arthur (2016). *Obra completa bilingüe*. Mauro Armiño (ed.). Gerona: Atalanta.
- Rodríguez Freire, Raúl (2015). “El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno.”, en Rodríguez Freire, Raúl (ed.), *Fuera de quicio: Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Pp.: 135-167. Santiago: Ripio Ediciones. Web. Recuperado de

https://www.academia.edu/2272578/El_viaje_del_%C3%BAltimo_Ulises_Bola%C3%B1o_y_la_figuraci%C3%B3n_aleg%C3%B3rica_del_infierno (21/2/2023)

- Rousseau, Jean-Jacques (2016) [1782]. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza.
- Safranski, Rüdiger (2018) [2007]. *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets.
- Sánchez Rosillo, Eloy (1998). “Notas” a la *Antología poética* de Giacomo Leopardi. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Santayana, George (2001) [1964]. “Filosofía del viaje”. A parte rei: *revista de filosofía* 15. Pp. 1-5. Web. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/santayana.pdf> (21/12/2020)
- Sarmiento, Domingo F. (1970) [1845]. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Sartre, Jean-Paul (1968) [1949]. *Baudelaire*. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Schiller, Friedrich (1968) [1795]. *La educación estética del hombre*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe.
- Schwob, Marcel (2004). *Viaje a Samoa. Cartas a Margarita Moreno*. Precedido por *La Tumba de las Aventuras* por Enrique Vila-Matas. Traducción de Jaume Pomar. Barcelona: Ediciones Folio.
- Schwob, Marcel (2017). *El rey de la máscara de oro. La cruzada de los niños*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza.
- Schwob, Marcel (2018) [1896]. *Vidas imaginarias*. Traducción de Jorge González-Batlle. Barcelona: Thule Ediciones.
- Sepúlveda, Magda (2003). “La narrativa policial como un género de la Modernidad”. En Espinosa, Patricia (ed.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIS Editores. Pp. 103-115.
- Sosnowski, Saúl (1973). *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- Starkie, Enid (2007) [1938]. *Arthur Rimbaud. Una biografía*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Siruela.
- Steiner, George (2002) [1968-1970]. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Traducción de Edgardo Russo. Madrid: Siruela.
- Steiner, George (2020) [1971]. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Traducción de Alberto L. Budo. Barcelona: Gedisa.

- Sterne, Laurence (2006) [1768]. *Viaje sentimental*. Traducción y epílogo de Max Lacruz Bassols. Madrid: Editorial Funambulista.
- Twain, Mark (1999) [1885]. *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Traducción de J. A. de Larrinaga. Prólogo de Roberto Bolaño. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Villagrán, Fernando (1998). «Entrevista a Roberto Bolaño» en *Off the record*. UCV Television (Vídeo). Web. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw&t=336s&ab_channel=ArcoirisTVChannel (4/4/2022)
- Villoro, Juan (2002). “El copiloto del Impala”. En Celina, Manzoni (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. Pp. 75-79.
- Villoro, Juan (2008). “La batalla futura”. En Faverón Patriau, Gustavo, Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya. Pp. 73-89.
- Warnken, Cristián (1999). «Entrevista con Roberto Bolaño» en *La belleza de pensar*. Canal 13 Cable (Vídeo). Web. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4opmKOSO-J8&t=1633s&ab_channel=ClaudioSanhueza (4/4/2022)

ANEXO I: INTRODUCCIÓN EN INGLÉS

INTRODUCTION

This PhD thesis originated from a previous investigation conducted for my master's thesis in Comparative European Literature at the University of Murcia. The focus of that paper was on comparing the figures of writers and poets Roberto Bolaño (Santiago de Chile, April 28, 1953 – Barcelona, July 15, 2003) and Arthur Rimbaud (Charleville, October 20, 1854 – Marseille, November 10, 1891), focusing mostly on Rimbaud's biography and its reflection in Bolaño's thinking and literature. Among the results of this previous investigation, the shared, central prominence of a series of motifs that repeat throughout Bolaño's works became apparent, with the motif of journeys being particularly significant. Years earlier, I had discovered Bolaño's literature by chance through a fortuitous reading of *Los detectives salvajes* (*The Savage Detectives*), which captivated me and inspired me to read more of his works. This initial encounter with Bolaño's body of work had an unintended consequence — it introduced me to a plethora of writers whose names permeate his literature. Some of them were previously unknown to me, while others were rediscovered through Bolaño's unique perspective.

This encyclopaedic or hypertextual aspect of Bolaño's literature, along with my education in Translation and Comparative Literature, naturally led me to dive deeper in comparisons with other authors referenced by Bolaño. By intuiting the central role of the motif of journeys not only in Bolaño's literature, but also in relation to the literary tradition that inspires him and to which he pays homage through the referential network which defines his literature, the opportunity emerged to demonstrate the importance of this motif as one of the structuring principles in his literary work, while assimilating, continuing and projecting a whole literary tradition into the future. With this perspective in mind, new paths opened up, enabling a new comparative approach to carry out a comprehensive analysis which, eventually, would reveal the meaning of the concept of "journey" within Bolaño's personal aesthetics and its literary and biographical sources. Motivated by these considerations, I embarked on this research with the intention of capturing its results in this thesis. However, one may still question the productivity of adopting a critical approach to analyze the work of a writer like Bolaño using seemingly generic terms such as "journeys" and "literature".

In order to find out, I will refer to June, 2003. During that month, Chilean writer Roberto Bolaño, already suffering from the liver disease that would claim his life barely a month later, took part in Seville in a congress organised by Seix Barral publishing house. The congress, known as Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos (First Meeting of Latin American Writers), brought together various writers, including Bolaño himself, to ponder over the status of Hispanic American literature at the time, both from their generation's and their forerunners'. The speeches, compiled later in the volume *Palabra de América* (2004), are as diverse as their authors, but in many of them there is a shared line of discourse with reoccurring aspects worth highlighting. Firstly, the authors present at the congress unanimously admired Bolaño and declared him a master, role model and literary beacon for their generation. Secondly, these authors, like Bolaño himself, felt unrepresented or dismissed to a certain extent the publishing concept of the Latin American Boom. They often analysed it with an ironic distance, and sought to transcend the structural and thematic limitations that the publishing and literary worlds seemed to impose upon them by relating them to this term. Instead, the Hispanic American writers from Bolaño's generation, or at least those represented at the meeting (Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays, Jorge Volpi and Bolaño himself), advocated for a cosmopolitan literature, unrelated to tropical exoticism or dictatorship novels in the vein of Valle-Inclán's *Tirano Banderas* (*Tyrant Banderas*). They aspired to create a literature both personal and unrestricted by geographical, temporal or thematic boundaries, where mass pop culture also had a place. All of this aligns with the historical and cultural context of the second half of the 20th century, when the term "extra-territoriality" coined by George Steiner started gaining strength. While I will delve deeper into this idea in the body of research, in essence, it refers to the separation of the writers from their immediate context. Therefore, there emerged a widespread opposition to the idea of national literatures in favour of that of universal literature. Bolaño articulates this in emphatically and confrontationally in a compelling 1998 radio interview with fellow Chilean writer Pedro Lemebel, which I included in the bibliography. Furthermore, there is the advance in technological realities, then still emerging but nowadays in full bloom. This is evidenced by some lectures in the congress at Seville, such as Cristina Rivera Garza's discussion on the relationship between literature and shared digital spaces like 2000s' Internet blogs. One of the main characteristics of these technological realities is that they allowed immediate access to vast amounts of text and information through hyperlinking or textual interconnection. The literature of Hispanic

America at the turn of the millennium, at least as represented by the authors present at the congress, mimicking this phenomenon, becomes oftentimes a cumulative literature with an all-encompassing approach. In this approach, there is room for all textual formats, themes and styles, with the writer's task becoming one of selecting and juxtaposing textual realities, ranging from the most literary and technical to those typical of pop culture. This approach could be compared to *collage* in the visual arts and can also be expressed through the symbol of the kaleidoscope, which allows the user to see an array of juxtaposed fragments as a whole, albeit without immediate continuity between them. This is also reminiscent of the literary technique known as "cut-up", which stems from the surrealists and was practiced by William S. Burroughs, who remarkably influenced Bolaño, as I will elaborate on in the corresponding chapter. This all-encompassing technique of writing through accumulation is a characteristic of the narrative of certain authors present at the meeting, such as Rodrigo Fresán's novel, *Mantra* (2001), but it is also present in the origin of Bolaño's own works. It can be observed not only in his sprawling novels like *Los detectives salvajes* (1998) or *2666* (2004), but also in shorter works like *Amuleto (Amulet)* (1998) or *Nocturno de Chile (By Night in Chile)* (2000), which can also be interpreted through this kaleidoscopic and cumulative lens. It is worth noting that this phenomenon is not exclusive to this generation of authors nor of Hispanic American literature alone, but rather extends throughout global literature from the turn of the millennium and beyond. Examples include texts like the 2001 novel *Austerlitz*, from Austrian writer W.G. Sebald, or the works of Thomas Pynchon or Don DeLillo from the United States.

In his lecture at the meeting in Seville, Edmundo Paz Soldán refers to these novels of his generation as "novels of the multiplicity of information". He says about Fresán's *Mantra* that it is a "multiple and boundless" novel. He further explains that "Fresán [and the same could be said about Bolaño or any of the mentioned authors] works by accumulation. His formal model is the dictionary or the encyclopaedia (...)". And then: "It is clear that the aesthetic projects of the Boom have been abandoned: the cyberspace model of hyperlinks is closer to *Mantra* than the authoritative lecture maps proposed by Cortázar [whose novels, however, are an early example of this type of kaleidoscopic literature, which is a prevalent symbol in *Rayuela (Hopscotch)* and which significantly influenced Bolaño's literature]" (Bolaño et al., 2003: 161-162).

This literature (theoretically the novel, but these authors, and particularly Bolaño, opt strongly for the hybridisation and blurring of literary genders, much in line with the

mentioned phenomenon of hyperlinking), therefore, fragments, disperses, and relinquishes linearity, instead embracing multiplicity, contradiction and dissonance in plot lines, styles and themes. Given this foundation, which is shared by certain extra-territorial literature and particularly prominent in Bolaño's oeuvre, how can we undertake a comprehensive and critical analysis of a textual network with these characteristics? Moreover, the task becomes even more complex as each individual text cannot be divorced from the fractal and interconnected web of of intertextual and intratextual relationships that defines Bolaño's literature.

In my opinion, a thorough critique can only be achieved by taking into account these characteristics of the texts. Therefore, the analysis conducted in this thesis, despite striving for comprehensiveness, necessarily embraces the fragmentary and kaleidoscopic nature emblematic of Bolaño's literature. Concerning the exploration of a topic as expansive as the journey within this investigation, the fragmentary quality of the examined texts is reflected in the study of various influences, forms and perspectives that make up the theme of the journey. These elements unfold without immediate apparent continuity, but when viewed collectively, they offer the most comprehensive understanding of the subject matter and mirrors Bolaño's work, which does not hide its inherent ruptures and contradictions.

Therefore, we have chosen a broad, extensive and abstract topic such as the journey as the starting point of the investigation that led to this PhD thesis. This decision stems from the belief that analysing the the interrelation between the specific forms encompassed by the term "journey" generates greater interest than studying each of these forms as isolated realities. In other words, this analysis adopts a relational or comparative approach. Consequently, Comparative Literature becomes the pivotal field for examining these interactions, which are comparative in nature, particularly considering the pervasive presence of literature both as a subject and source of Bolaño's unique aesthetics. Considering this comprehensive perspective, the primary corpus of texts analysed in this study encompasses Bolaño's entire literary oeuvre, including his narrative works (novels and short stories), poetry and essays, but always considering the challenges that often arise when attempting to definitively categorise some of his texts within these categories. For instance, the novel *Amberes (Antwerp)* (2002) was published both as a novel and as a poetry collection as part of the book *La universidad desconocida (The Unknown University)* under the title "Gente que se aleja" ("People Walking Away"). Similarly, the short story "Playa"

("Beach"), is included in the collection of essays titled *Entre paréntesis (Between Parentheses)* as a fictional journalistic and autobiographical account.

Taking into consideration the aforementioned circumstances, it becomes evident that the subject of the journey was, along with the theme of evil, serves as one of the primary subjects upon which Bolaño appears to structure his works. Bolaño himself alludes to this when he discusses Herman Melville's *Moby Dick* and Mark Twain's *Huckleberry Finn* as the two possible paths or destinies for every American novelist. In light of this, I wholeheartedly agree with José Javier Fernández Díaz's reasonings when he claims that

by establishing this distinction, Bolaño presents a dilemma which illustrates the two modes of discourse that can be observed in his own literary production. On one hand, there is the exploration of horror, the pursuit of completeness and the examination of "absolute evil", which is foreshadowed in *Moby Dick*. On the other hand, there is the journey, the adventure and the humour, represented by *Huckleberry Finn* (Fernández Díaz, 2017: 15-16. All translations of quotes are my own).

Within these two primary discourses, this investigation focuses on the latter, the one related to journeys and adventures. It is important to note, however, that both aspects of the binomial proposed by Fernández Díaz are inseparable in Bolaño's literature and consistently intertwined. Concurrently, this study takes into account the omnipresence of literature as a structural and aesthetic obsession within Bolaño's texts, both in his most explicit references as well as in omitted or implied ones. The examination of this relationship will be thoroughly explored in the main body of this research, but here serves as a justification for selecting a subject broad and multifaceted enough to study, from a comparative point of view, the network of relationships it entails. This approach may also prove valuable in future investigations concerning themes and influences, given the prismatic nature of Bolaño's literature that lends itself to diverse analytical approaches. Additionally, this work suggests the possibility of carrying out a complementary and comparative investigation delving into the study of evil in all its forms, running parallel to the research presented here. This would provide a comprehensive and fairly exhaustive analysis of what I consider to be the two principal subjects in Bolaño's fiction. A similar proposal can be found, for instance, in Ángel Conde Muñoz's PhD thesis entitled *Bolaño metafísico: una teodicea fronteriza* (2015), also conducted at the University of Murcia, where he offers a metaphysical analysis of the concept of evil, amongst others, in Bolaño's literature, drawing comparative associations

with how other authors approach this idea at a metaphysical level, including John Milton in *Paradise Lost*.

Mentioning this secondary literature thesis on Bolaño, as well as the one previously mentioned by Fernández Díaz, allows me to emphasise a key aspect of the investigation's development: the analysis of the current state of the art in the vast and valuable secondary literature and criticism on the works of Roberto Bolaño, which is indispensable for a project of this nature. While various critical texts on Bolaño and his works have been relevant for this thesis, the focus has been on the critical works of those authors whose texts address, directly or not, methodological and thematic concerns similar to the ones that inspired this investigation. This refers to texts that aim to offer a comprehensive view of Bolaño's literature, as well as more specific analyses that concentrate on the theme of the journey in its various forms or on other related points. Texts that provide new perspectives, comparisons, and insights into the inter and intratextual fabric of Bolaño's literature, contributing to its examination within a purely literary context, have also been of great relevance. Additionally, texts that delve into biographical aspects and Bolaño himself as a writer and traveller instead of his literature, whether in the form of essays or interviews, have also been valuable in complementing the main body of work studied, which comprises the works of Bolaño and the other writers with whom he has been compared in this thesis. At the same time, secondary literature and criticism concerning the works of these other authors and their biographical, historical, social and literary contexts has been extensively consulted, as well as general texts on various philosophical, historical or aesthetic ideas.

The bibliographical references consulted, given their diverse nature, have also adapted to the evolving structure of the thesis. I will now mention, as I present the thesis' structure, the main secondary texts referenced, both as a basis for the overall investigation and within each specific subsection. These texts have served as a theoretical starting point and a solid foundation for research. A range of critical texts, some with a broad approach, have been instrumental as references and analytical frameworks throughout the entire investigation. Chiara Bolognese's studies on Roberto Bolaño, particularly her work *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (2010), have been invaluable in shaping the structure and categorization of the different types of journeys. In addition, the monographic compilations of essays on the Chilean author titled *Roberto Bolaño: Estrella distante* (2017), edited by Juan Antonio González Fuentes and Dámaso López García, *Bolaño salvaje* (2008), edited by Gustavo Faverón Patriau and Edmundo Paz Soldán, *Roberto Bolaño. Una literatura*

infinita (2005), edited by Fernando Moreno, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002) edited by Celina Manzoni and *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), edited by Patricia Espinosa, have provided a wealth of lucid perspectives on different aspects of this literature which no doubt has influenced this thesis not only through direct quotations, but also through consciously or unconsciously assimilated ideas. Furthermore, two more extensive texts have been of great value to illustrate the relationship between Bolaño's youth, the spaces of Mexico, and the theme of the journey. I refer to the book by Montserrat Madariaga Caro, *Bolaño infra: 1975 – 1977* (2010) and the work by Dunia Gras, Leonie Meyer-Kreuler and Siqui Sánchez, *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño* (2010), which also includes valuable visuals that have greatly aided the study of spaces, for which this book has been essential. Additionally, there are also some noteworthy studies. Firstly, the valuable texts by Alexis Candía Cáceres from 2008 and 2013, in which he analyses the ludic dimension in Bolaño's literature, closely related with my inter and intratextual analysis. Secondly, the aforementioned book *La alegría de las influencias: Roberto Bolaño y la literatura estadounidense* (2017) by José Javier Fernández Díaz, which has provided new and invaluable comparative and structural perspectives for this thesis. Finally, I must mention the brief but indispensable 1998 interview conducted by Sergio Paz for the Chilean newspaper *El mercurio*, in which Bolaño shared essential ideas related to his travels that have been incorporated into this project.

Once all the previous considerations have been taken into account, the resulting thesis from this investigation has been structured as follows. Firstly, it is worth noting that the text has been divided into two chapters of similar length, each with a distinct overarching focus and approach. However, both chapters adopt a comparative approach to bring cohesion to the methodology of the investigation. The first chapter focuses on the critical analysis of the journey, from its more generic aspects to its various specific forms, both within Bolaño's literature and in the works of key authors who depicted similar subjects in their literatures prior to him. In these chapters I draw from existing existing critical literature and employ comparative analysis with the aforementioned authors to elaborate on some of the key topics presents in Bolaño's works. These topics, while distinct from each other, can be encompassed under the umbrella term of "journey".

The first chapter is divided into six subsections of similar length. The first subsection, called "General aspects of the literary and existential journey as a core motif of Roberto Bolaño's literature: The sentimental journey and the American tradition", lays the foundation for the

subsequent investigation by examining the theoretical aspects that underpin the topic. This includes an exploration of Bolaño's philosophical ideas of the journey which can be found in his works, the intrinsic relationship between journey and literature, how these ideas manifest as meta-reflections in his works, biographical aspects and literary models on his conception of the writer as a traveller and the journey as a central motif within a certain literary tradition — the one established previously between Twain and Melville. Key sources for this section, in addition to the previously mentioned secondary texts, which have been especially essential to this section because of its introductory nature, include works like Gustavo Pierre Herrera's "Bolaño en el camino: el viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*" (2012) and other literary texts that provide insights and significance to the investigation, such as George Santayana's *The Philosophy of Travel* (1964) or Laurence Sterne's *Sentimental Journey* (1768). The second section of this chapter, titled "The spaces in Bolaño's literature", focuses on the study and classification of the spaces in which the journeys within Bolaño's literature take place. It explores the conceptual relationships associated with each space, ranging from urban spaces based on reality to purely fictitious mythical spaces, and examines how Bolaño interweaves them to construct the distinct spatial coordinates of his fictions. Special attention is given to the traditional contrast in American literature between civilization and savagery in relation to these spaces, as well as Bolaño's subversion of this theme. The secondary sources for this section include the previously quoted texts, and specially the book by Gras, Meyer-Kreuler and Sánchez, and the works by Arturo García Ramos, Valeria de los Ríos and Patricia Espinosa edited in the aforesaid monographs, as well as Chiara Bolognese's investigations. The third section, titled "Pursuit and flight as complementary movements in Bolaño's idea of the journey" delves into the relationship between these two essential movements in a literature which continuously plays with crime fiction themes such as detectives and the dynamic between pursuers and fugitives. But Bolaño blurs this dynamic through the frequent combination of both intentionalities (the chase, theoretically inherent to the detective, and the flight, inherent to the criminal) within the very same physical and mental journey typical of his characters, highlighting the contradictory tensions that propel them as both pursuers and pursued. These contradictory tensions create a vital stasis that engulfs them. Key sources for this section include texts by Roberto Brodsky, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Andrea Cobas Carral, Verónica Garibotto, and Jordi Carrión, among others, from the aforementioned monographs. The fourth section, titled "The new *flâneurs* in the limitless city of the turn of the millennium", focuses on the examination of this specific type of urban traveller which

situates Bolaño's literature within a new literary tradition: the one that emerged in 19th century France and subsequently found resonance in Spanish literature. This section pays attention to the transformation of larger cities into depersonalized, homogeneous, and indistinguishable urban continuums at the turn of the millennium. Walter Benjamin's reflections on the *flâneur*, nuanced by Dorde García Cuvardic's exhaustive study *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012), served as starting points for this section. Additionally, benchmark texts regarding this topic by historical authors such as Baudelaire, Rousseau, Balzac or Poe are used as key sources. The fifth section, titled "Exile, extra-territoriality and literature", centers on two types of journeys that feature in Bolaño's literature: exile and migration. It explores Bolaño's personal views on these concepts, deeply influenced by ideas related to literature and its creation, such as the notion of extra-territorial writers. The section also analyses Bolaño's complex relationship with his native country, Chile, and how it is reflected in his literature. The concept of extra-territoriality, coined by George Steiner and further nuanced by Ignacio Echevarría in his article "Bolaño extraterritorial" (2008), plays a significant role in this section. The investigation establishes a comparison between Bolaño's idea of exile and the reflection of exile in Ovid's *Tristia*. In addition, the scrutiny of the idea of "meticism" reflected by Bolognese is also relevant. Finally, the last section of this chapter, titled "Home and return: A memory Ithaca", analyses, from the metaphorical point of view of adulthood, journeys projected through memory and literature. It explores themes associated with Odysseus' Ithaca, such as the return home, and raises the question of whether a nomad without ties to any particular place has a home to return to at the end of his journeys. The most relevant secondary sources for this section include Jordi Balada Campo's "Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*" (2015), which is particularly relevant for the later comparative study of Arthur Rimbaud as an embodiment of Bolaño's idea of journey, as well as Raúl Rodríguez Freire's comparison between Bolaño and Odysseus and Sebastián Figueroa's "Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño" (2013). Additionally, this section draws upon selection from Virgil's *Aeneid*, Dante Alighieri's *Divine Comedy* or Constantine Cavafy's poem *Ithaca* for comparative analysis.

The second chapter, in contrast to the previous one, places a greater emphasis on the comparative approach. It aims to trace a historical and literary tradition by exploring the numerous references (explicit or implicit) to authors and poets in Bolaño's literature. The goal is to establish a timeline of writers and works that could have influenced Bolaño's

philosophical and aesthetic conception of the journey, as analysed in the first chapter of this thesis. The internal cohesion of this chapter is derived from the theory, which I will attempt to prove, that Bolaño's idea of the journey in its various forms has its roots in a Romantic understanding of it that the diverse writers selected here have picked up, evolved and adapted to suit their personal and historical circumstances, ultimately culminating in Bolaño's literature. This second chapter is divided into four sections, each focused on a particular literary movement or authors who shared the same time, space or language. For instance, one section explores the immediate Hispanic American literary influences preceding Bolaño's works, with specific reference to Jorge Luis Borges and Julio Cortázar. Among these sections, the second one, related to French Symbolism, is further divided into three subsections due to its particular relevance to the study of the journey. The first section of this chapter, titled "Roberto Bolaño's journey as a Romantic journey: influences and aspects", examines tropes related to journeys in Bolaño's literature which have, if not their origins, at least their most obvious theoretical and aesthetic developments in the works of historical Romantic authors. These authors include German writers such as Novalis, Johann Gottfried Herder, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff or Friedrich Schiller, as well as from other regions like Giacomo Leopardi, whom Bolaño pays homage to in *2666*. At the same time, Rüdiger Safranski's works serve as a starting point for considering the existence of a Romanticism that transcends its historical context and resonates in later authors like Friedrich Nietzsche, whom I treat as another Romantic writer in this section. Thus, Bolaño's works are compared with some of the earliest systematised expressions of various motifs that reappear throughout the constellation of authors explored in this thesis. The second section, titled "Evolution of the Romantic idea of the journey in Symbolism and its influence on Bolaño", explores the ideas presented in the previous section and those that arise from them in the literature of French symbolists and aesthetically related authors, always from a comparative perspective with Bolaño's works. This section is divided into three subsections. The first one, "Charles Baudelaire and Edgar Allan Poe", investigates how these closely linked authors approach the subject of the journey and their influence on Bolaño's treatment of this motif. Bolaño expressed in different texts his admiration for both of them, including the quote from the poem *Le voyage* by Baudelaire which opens his novel *2666*. Besides from studying Baudelaire's and Poe's texts, we take here as a source a truly relevant text for this investigation, *Los hijos del limo (Children of the Mire)* (1972) by Mexican poet Octavio Paz, as well as Jean-Paul Sartre's study on Baudelaire published in 1949, and recent secondary literature on Bolaño, such as Menchu Gutiérrez's "Roberto

Bolaño: una cueva en el desierto” (2017) or María Ángeles Pérez López’s “‘Solo la fiebre y la poesía provocan visiones’. La obra de Roberto Bolaño” (2017). The second subsection, “Arthur Rimbaud as the mythical ideal of Bolaño’s travelling poets”, delves into the study of the young French poet Arthur Rimbaud, who is essential for understanding Bolaño’s literature and serves as a foundation for some of his main characters. While Rimbaud’s literature undoubtedly influenced deeply the works of the Chilean author, this subsection primarily references Rimbaud’s nomadic life, precocity, early departure from poetry and definitive self-exile in Africa. All of these aspects find a rich reflection in books such as *The savage detectives*. Apart from Rimbaud’s poetry, the main sources consulted for this section includes Enid Starkie’s biography of Rimbaud (1971), Henry Miller’s thoughts on Rimbaud in *The Time of Assassins* (1956), works by Jordi Balada Campo, Adriana Castillo de Berchenko’s study on affiliation and intertextuality (2005), and Luis Bagué Quílez’s 2008 study on Bolaño’s idea of the poet as a “romantic dog”. The third subsection, which is the last one devoted to Symbolism, is titled “From Symbolism to Modernism: Marcel Schwob, Stéphane Mallarmé and Rubén Darío”. It is designed as a bridge between 19th-century French literature and 20th-century American literature. It considers other authors who had a profound impact on Bolaño's works just before the advent of the avant-garde movements. In the case of Rubén Darío, the focus is not only on his literary contributions but also on his role in bridging Europe and America as an introducer of the *Poètes maudits* in Spanish literature, a subject that greatly interested Bolaño. Darío also works as an example of an early extra-territorial Spanish-speaking travelling poet, to whom Bolaño refers in one of his essays on this topic. This subsection draws upon previous bibliographic references exploring the works of these writers and critical reflections on them. Following the extensive section on Symbolism, the subsequent section, titled “Roberto Bolaño’s *beatnik* journey”, concentrates exclusively on the American continent. It examines the topic of the journey in relation to authors that, although English speaking, were contemporaries of Bolaño. Establishing a direct continuation with these authors becomes easier, since Bolaño openly declared his admiration for them when he was younger and even contributed to publications associated with members of the Beat generation, who were closely connected to the Mexico DF where Bolaño spent his teenage years. The main sources for this section, apart from the text by Fernández Díaz, include Allen Ginsberg’s 2021 volume *The best minds of my generation*, which transcribes his lessons on the Beat movement at Naropa Institute, as well as works by Jack Kerouac and William Burroughs. Additionally, there are references such as Valerie Miles’ article «La conexión Beat de Roberto Bolaño» (2020) and Cristian Pérez

de Guzmán's essay on this topic. Lastly, the final section of this chapter, titled "Notes on symbolic forms of Bolaño's infinite journey: literature and the metaphysical quest in Borges and Cortázar", examines the direct influence of these two authors on Bolaño's literature and his idea of the journey, with a particular focus on essential metaphysical, symbolic and metaphorical aspects. Alongside the literary works used for comparative analysis, extensive previous literature on both Borges and Cortázar has been indispensable for composing this section. This includes works by authors such as Ana María Barrenechea (1967), Jaime Alazraki (1975, 1977, 1978) and Vicente Cervera Salinas (1992, 1996) on Borges, as well as the vast library provided by the Borges Center web repository, which has served as boundless reference material. Regarding Cortázar, sources consulted include works by Saúl Sosnowski (1973) and Paul Alexandru (1971) among others.

Ultimately, this chapter is presented to guide the reader progressively, both in space and time and through the continuity of converging contexts, from the constellation of authors proposed, towards the temporal, linguistic, literary and emotional milieu from which Bolaño crafted his literature.

In addition, in more general terms, once the structure and content of this text have been established, we can conclude by stating that this research work can be seen as a hermeneutic proposal for Bolaño's literature, considering it as an interconnected whole. The starting point for this proposal is the perspective that emerges from studying the fundamental theme of the journey in its broader sense, which allows us to focus on the various forms, motifs and influences that, from a different standpoint, might otherwise be overlooked. This approach enables a more comprehensive reading of the author's works, which, given their inherently ludic nature, are filled with clues, references and interconnections that seem to invite a multitude of diverse interpretations, such as the one presented in this study.

ANEXO II: CONCLUSIONES EN INGLÉS

CONCLUSIONS

The research work presented here has aimed to prove the centrality of the motif of the journey in Bolaño's literature. This motif is treated as a comprehensive category encompassing various forms, which can be understood as variations of a broader term. Throughout the research, therefore, we have adopted a broad perspective in order to, if not exhaust, at least showcase and explain the main manifestations of the journey in Bolaño's works. Understanding these forms is essential for interpreting these works, due to their multiplicity, recurring themes and, occasionally, their structural dimension related to the formal aspects of his texts. Consider, for example, *The Savage Detectives*, where the temporal division brought about by the journey justifies the novel's structure and vice versa. The central chapter's 20-year journey requires significantly longer length than the remaining two chapters. One of them, the third chapter, represents a journey spanning a mere month and a half in 1976. In an effort to analyse this interplay of topics, motifs, literary tropes and influences that constitute the symbolic journey while staying as close as possible to Bolaño's main literary corpus, this research and its resulting text have inevitably adopted certain mimesis with the analysed object. This includes certain unavoidable aspects such as the dedication to both unity and fragmentation, as well as the pervasive presence of literature as the aesthetic driving force behind these texts. Consequently, Bolaño's works lend themselves particularly well to comparative analysis, which forms the basis of this thesis. The particularities of the nature of Bolaño's work have thus guided the methodology employed in this research and the resulting structure of the thesis.

Bolaño's body of work is extensive, all-encompassing, ambitious and fragmented, often exhibiting fractal qualities. Thus, studying a generic motif that permeates of his literature requires a certain methodological horizontality, enabling the exploration of as many variations of this theme as possible and providing an overarching view. This is precisely why the first chapter of this thesis presents a comprehensive analysis that tries to unravel the essence of the journey motif in its different manifestations. Rather than adopting a generic philosophical standpoint, the analysis delves into Bolaño's distinctive aesthetic conception as manifested in his writing. This conception appears as intertwined with his personal life and experiences as with the literary realm that becomes his frame of reference. It also reflects

his recurring existential and literary concerns and obsessions, which we aim to elucidate here. Each form and variation of the journey is examined individually while maintaining awareness that they are integral parts of a larger whole—the journey itself. In its most abstract form, it refers to the poetical commonplace of the existential journey, that is, life viewed as a voyage, a concept that underlies all the primary forms explored in this study. However, given the vastness of the investigated topic, the scope of the investigation could grow until becoming unmanageable. Consequently, one of the initial challenges we encountered when planning this first chapter was to determine the dimensions and select the specific forms of the journey to be analysed. However, the solution to this predicament lies within Bolaño's literary corpus, with its distinct characteristics. The fractal nature of his works, characterised by recurring settings and themes, continuously elaborates upon the motifs that have ultimately been chosen for this research, often assuming a structural role in most of his works.

From each section resulting from our research, we have derived a series of specific conclusions. When studied collectively, these conclusions enable us to construct the concept of the journey as employed by Bolaño, thereby substantiating its profound significance as a central motif in his literature—two fundamental objectives of this thesis. The more abstract and theoretical aspects of the journey motif are presented in the first subsection of the first chapter. Here, our examination of the motif leads us to the notion of the existential journey and the close relationship Bolaño establishes between the concepts of journey and literature. Furthermore, we established in it the first literary comparisons that allow us to trace the origins of this motif in the history of literature. This subsection also highlights the journey's diverse nature, for it allows the coexistence of its youthful and mature forms through the intervention of literature.

Moving on, the second section establishes the spatial foundations upon which the journeys in Bolaño's literature unfold. Through our research, we discovered a series of subversions and dissolutions of spatial dichotomies present in literary tradition, such as fictional versus real spaces or "civilized" versus "savage" spaces. Bolaño employs his frequent technique of blurring boundaries to combine these opposing spaces within the very same space. Additionally, we identified an aesthetic preference for specific urban environments and so-called non-places, such as impersonal spaces, frontiers, or transitional spaces. This connects Bolaño to a literary tradition rooted in the depiction of large cities and life in them. Having laid this foundation in the initial two subsections, we proceeded to explore the various

significant and recurring perspectives encompassed within Bolaño's multifaceted concept of the journey. These perspectives include the pursuit or quest, the act of fleeing, the theme of disappearance, the relationship between the traveller and the city (that is, the flâneur), exile, immigration, the idea of the homeland, the symbolic journey back home represented by Ithaca, and the interpretation of memories as a form of travel.

The interconnected study of ideas in subsections 3 to 6 of the first chapter has yielded several significant conclusions. These conclusions are valuable for both analyzing the journey motif as a whole and examining each aspect individually. It has been established that pursuits or quests, as well as flights, serve as primary motivations inspiring Bolaño's characters to embark on their journeys. These motivations often coexist within the same impulse, reflecting the contradictory nature frequently found in Bolaño's works, mirroring his own perception of reality as chaotic. The travelling poet can confront this chaos in a playful manner, as exemplified by Belano and Lima's use of the slang term "simonel", where the opposition between "sí" and "no", "yes" and "no", harmoniously coexists. Simultaneously, this subsection provides an example of the multifaceted yet cohesive dimension of the journey motif being developed. In the preceding subsection, we established cities as favored backdrops in Bolaño's literature. Here, we explore how these urban spaces foster the desired sense of disappearance sought by the fugitive travelers depicted in his works. Thus, they become intra-urban travellers, which is the basis of the subsequent subsection. Disappearing or becoming invisible emerge as two of the goals shared by Bolaño's fugitives, irrespective of their specific reason for fleeing. The reason could be running away from the law or from retribution, as is the case in Carlos Wieder in *Distant Star* and Belano and Lima in *The Savage Detectives*. But it could also work as a statement for a deeper renouncement, the refusal to partake in reality as a form of passive protest or to alleviate existential anxiety. Isolation from others becomes a symptom, as well as the awareness of the ubiquity of evil, as evident in the main characters of *The Savage Detectives* and Archimboldi in *2666*. This disappearance does not imply a permanent vanishing, such as death. The closest example would be Belano's disappearance in Africa, yet Bolaño implies in later texts that he did not die and returned to Spain. Ultimately, this vanishing signifies disappearing from the eyes of others and readers — an intentional refusal to be present, as exemplified in the episode of Ulises in Managua. Certainly, the vast and alienating labyrinth of modern cities provides the ideal setting for a face to be concealed and go unnoticed amidst the masses.

So, given the prevalence of urban spaces in the studied corpus, it can be concluded that Bolaño can be regarded as an inheritor and extender of the modern, urban literary archetype of the flâneur. However, he adapts it to his particular historical worldview, emphasizing the interconnectedness of all large cities, which he perceives as a vast labyrinth. Bolaño's flâneur differs from those portrayed by Poe or Baudelaire, as urban realities have evolved significantly. Nevertheless, it retains certain characteristics, such as wandering through the city as a form of intoxication and the interplay between this act and literary creation. These characteristics allow us to classify Bolaño's travelers as modern flâneurs.

In subsection 5, we explore the theme of nomadism, taking into account Bolaño's own experiences of living in Mexico and Spain, as well as his writings and interviews on the subject. Through these sources, we discover that Bolaño approaches the motif of exile, along with closely related ideas, purely from a writer's perspective. Literature itself becomes his homeland, and he views himself as an exile in the world in light of the underlying concepts of journey and existential exile explored throughout this thesis. However, Bolaño's complex and passionate relationship with Chile adds nuance to the seemingly definitive nature of this conclusion. He ensures, both in his literature and interviews, that nothing can be categorically pigeonholed.

Lastly, subsection 6 emerges from a reassessment of the notion of homeland and its implications for the idea of the journey back home, rooted in the Homeric concept of Ithaca and its literary tradition and worldview. We ascertain that, for the mature Bolaño—the celebrated author fully committed to his works—his personal Ithaca lies in a subtle amalgamation of memories and literature. Thus, new homelands arise that challenge the conventional understanding of a homeland as a nation-state. These new homelands are intertwined with the notions of journey and literature: the journey itself as a homeland (akin to Dante's Odysseus), language as a homeland, the personal library as a homeland, and the recollections of lost poetry and youth, manifested in literature, as a homeland.

Essentially, the aim of this chapter was to establish the interconnectedness of the motifs discussed and demonstrate that they are not isolated entities but rather integral components of a unified whole referred to as the "journey." Furthermore, by correlating these motifs, we gain a comprehensive and profound understanding of the travelers depicted in Bolaño's works, encompassing their various facets and contradictions. They are not merely exiles, flâneurs, fugitives, seekers, nomads, metics, nostalgic individuals, or stateless people.

Rather, they embody all of these identities simultaneously, once they become conscious of the transient nature of their lives—the effective reality of their "existential journey." This depth and relevance, coupled with the poetic prowess and ambiguity, entice readers to engage with Bolaño's oeuvre and unravel its mysteries.

Considering that many of these themes have been explored independently by Bolaño's critics, I took advantage of the existing critical discourse to establish the theoretical foundations for this text. By comparing the motifs examined within this critical corpus, we sought to verify their harmonious coexistence, to the extent that they can sometimes be easily conflated. This suggests the presence of a hypernymic journey that encompasses all these motifs without significant contradictions. Hence, the first chapter also incorporates elements of thematological critical review, both in relation to Bolaño's works and the historical development of well-known topics such as the flâneur or the Odyssean travels.

Simultaneously, we have endeavored to establish correlations, whenever possible, between the topics explored in this first chapter and Bolaño's biographical peculiarities, considering the semi-autobiographical or fictional reality elements that permeate much of his oeuvre. It is important to acknowledge that Bolaño himself led a life of constant travel, and these journeys not only impacted his personal experiences but also influenced his literary creations. Within his works, these travels often find direct or indirect reflection, assuming the forms studied here.

The nomadic lifestyle was ingrained from the very beginning of his life, with his relocation from Chile to Mexico, an experience that undoubtedly shaped his perception of the conventional notion of homeland. During his teenage years, his flânerie through the streets of Mexico City and its interplay with his initial literary, emotional, and romantic inspirations resonate within the pages of *The Savage Detectives*. His subsequent emigration or "exile" to Europe, understanding "exile" in the terms delineated in the corresponding subsection, contributes not only to the outsider aspect of this dimension of the journey but also encapsulates the essence of those who never settle in a single place, perceiving life as a perpetual state of transition. Lastly, Bolaño's metaphorical journey back home, undertaken in his later years, manifests itself through his memories, and its most apparent manifestation lies in the self-fictitious nature of his literary works.

From the outset of the research, two distinct aspects of the journey became apparent. These angles differ significantly from each other, representing separate realities tied to distinct

stages of life. Firstly, there is the journey of youth, which, as explored in the initial subsection, can be associated with the figure of Rimbaud. Secondly, there is the journey of adulthood, linked to the figure of Sterne, as acknowledged by Bolaño himself. The journey of youth is characterized by its active, physical, and energetic dimensions, fueled by a creative or destructive power that directly impacts reality. It aligns with the physical energy and emotional fervor of adolescence. In this type of journey we could include extensive travels, nomadism, the exploration of urban spaces, as well as the pursuit and flight both in its most literal and symbolic senses, as in the search for a place to belong (for example, the “visceral realism” movement for the teenagers in *The Savage Detectives* or the formation of similar outsider communities arising from the uncertainty of these travels). It also includes the Nietzschean impulse for departure that propels the young traveller, which is a different form of flight. On the other hand, the journey of adulthood focuses on its internal dimension, contrasting the external nature of the journey of youth. It leans towards the metaphoric, it leisurely unfolds from contemplation, clarity of mind, and perhaps a sense of disenchantment, albeit with an ironic cheerfulness. It is marked by the memories of the more dramatic journeys of youth and the burden of an acute awareness of time and illness. These journeys predominantly take place within memories or literature (in this case, specifically the act of literary creation), with both being two sides of the same coin. Even when physical movement is involved, these journeys remain influenced by these two elements. Consider, for example, the solitary and contemplative flânerie as a wellspring of literary inspiration or Bolaño's accounts of journeys back to the American continent in some of his later short stories and essays. In these texts, the shadow of the past perpetually looms, and memories of youth interpose themselves between the travellers and the immediate reality that becomes a space occupied by them but not truly reclaimed, were it not for the practice of literature (which, truthfully, may be a mere simulacrum). It is worth noting that while this maturity may seem to contrast its solitude against the gregariousness of youth, Bolaño's works demonstrate that the awareness of one's own solitude accompanies individuals across all stages of life, whether surrounded by others or not. This partly stems from the inherent limitation of complete communication implicit in the concept of the existential journey, which in turn connects to the analysed notion of existential exile. This idea is rooted in a profound lack of understanding of others.

In Bolaño's oeuvre, the boundaries between life and literature are indistinct and ambiguous. Literature appears to propel the author's life, just as his life appears to shape his literature.

Within this interplay, the literary dimension distinctly manifests through the author's engagement with the history of literature and his contemporaries. Virtually every character in his works engages in writing and reading, and they are often driven by literary stimuli. Furthermore, different literary works and authors assume symbolic roles, conveying and articulating the underlying discourses embedded within Bolaño's texts. In this regard, Bolaño's works owe a profound debt to Borges, as they acknowledge their place within a boundless, infinite text that they continuously engage with: the "book of sand" of literature.

In the face of said constant dialog, upon which the analysed text corpus rests and which stands as an integral motif of Bolaño's oeuvre and its travelling poets, the motif of the journey could only be studied comparatively with literature. This led us to delve into the exploration of influences, which comprises the second chapter of this thesis. The methodology employed in this chapter involved tracing the origins and evolution of Bolaño's journey motif, in all its variations studied in the previous chapter, within the context of literary history. To achieve this, we carefully selected a number of exemplary writers whose influence on the ideas examined here justified their inclusion. Similar to the first chapter, the fragmentary yet comprehensive nature of this second chapter, focused on influences, presented a challenge akin to the one encountered when selecting the variants of the journey in the previous chapter. With an abundance of authors to whom Bolaño, an avid reader, explicitly and implicitly pays homage throughout his works, choosing a definitive set of writers for this chapter posed a parallel problem. The pool of potential authors seemed boundless, but the relationships between them exhibited a certain continuity of mutual influence, naturally leading to a coherent and cohesive constellation of names, in which the inclusion of Bolaño's own name does not strike us as peculiar.

During the analysis of the journey motif in Bolaño's oeuvre, which forms the basis of the first chapter, we discovered that he addresses many of the motifs and literary tropes associated with this idea, such as the existential journey, in a manner reminiscent of a series of authors who, while not all part of the historical Romantic movement, share an aesthetic and philosophical background with them. This allows authors like Octavio Paz to discuss them in terms of a continuity of certain perspectives and aesthetic ideals. Each of these authors, however, adds their own circumstantial variations influenced by their geographical, historical, and social contexts, as well as their unique personalities, temperaments, and languages. Nonetheless, they all share the same impulse that Rüdiger Safranski previously referred to as "that which is romantic." Hence, the starting point of this second chapter is the

historical Romanticism movement, primarily its German version, to comparatively analyze the various forms of the journey motif present in Bolaño's work in conjunction with the theoretical and literary developments posed by Romantic writers regarding this theme.

Through our research, we discovered that the Romantic writers and their literary successors, particularly some of the main theoreticians of German Romanticism like Novalis and Schlegel, display a definitive convergence with many of the ideas studied in the first chapter. For instance, the concept of existential exile, the idea of being a foreigner everywhere, the notion of *schweben* (life understood as an endless walk), the road itself as a home for the poet, and the journey as a quest within *Bildungsromane*. These ideas are strongly expressed in the texts of these writers, if not for the first time (as many of these motifs were already present in earlier literature, such as those related to the myth of Odysseus), then at least with clarity and systematic exploration. Additionally, we encountered other motifs such as the inescapable desire for departure, which Bolaño appears to draw from Nietzsche, who is also highly prevalent in his literature. This motif further connects Bolaño to the multitude of authors analyzed here due to his repetition and reinterpretation of many of these Romantic ideas concerning the journey. In fact, we find these condensed and summarized ideas in Bolaño's novel *2666*, where he references Leopardi's poem "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia." The poem reads almost like a timeless manifesto within the novel, and the characters' commentary on the poem acts as a poetic cipher for Bolaño's shared notion of the existential journey with the early Romantics. Moreover, the poem represents the most evident occurrence of the semantic universe of these writers in Bolaño's narrative, without significant intervention by later authors, as is often the case.

Having established Romanticism as our starting point, we proceeded to draw a figurative line of authors who would inherit the Romantic ideas of the journey. While not necessarily direct inheritors (although many of these authors were undoubtedly familiar with the texts of the early Romantics), they can be seen as successors within the aforementioned lineage, influenced by other manifestations of these ideas rapidly spreading through the literature and philosophy of their time. Simultaneously, our intention was for each author presented here to have directly influenced Bolaño. It is evident that Bolaño himself established similar literary connections among the authors analyzed in this study. This influence can be observed on a surface level through the abundance of quotes, references, and pastiches found in his texts. These homages demonstrate Bolaño's familiarity with the works of these authors and suggest a synthesis of their diverse motifs, which he adeptly incorporated into his own texts,

nanced by his own experiences and sensibility as an author. In other words, each of these writers contribute their unique and intricate perspectives on the Romantic motif of the journey to Bolaño's oeuvre, enriching its prismatic and multifaceted expression in his literary works.

After exploring the Romantics, our attention shifted to a group of authors that can be grouped under the banner of French Symbolism, including those closely associated with the movement such as Poe. The implicit conclusion of this thematic chapter, divided into three subsections, is that the various forms of the journey found in the authors examined here, in one way or another, lay the groundwork (if they preceded Bolaño) or refine and nuance (if they came later) the motifs that Bolaño draws from one of the key literary figures essential to understanding his works: the poet Arthur Rimbaud, both in his life and his literature.

While Baudelaire and Poe contribute to a deeper exploration and emphasize the continuity of previously articulated themes such as the flâneur or the relationship between journeys and evil, it is in Rimbaud that the central subjects of the Romantic journey and the Baudelairean journey (as seen in poems like "Le voyage" or "Anywhere out of the world") are most evident, manifested in the life and literature of a poet who becomes Bolaño's ideal traveling poet. Rimbaud assumes a mythic role within Bolaño's literature, as exemplified in the novel *The Savage Detectives*. In this novel, Bolaño intertwines the myth of Rimbaud with certain aspects of Nietzsche's eternal return, presenting a state of cyclical and constant renewal for the myth of the teenage nomad-poet. Rimbaud, the quintessential outsider, breathes new life into poetry and then vanishes, setting in motion a quest culminating in the symbolic passing of the torch from the fugitive to the pursuer.

At the same time, Rimbaud is the first among the writers examined here to introduce an essential aspect for a comprehensive understanding of our journey motif: the merging of life and literature, or the concept of living a "literary life." His biography, marked by flights, travels, and their relationship to writing, becomes an aesthetic source of great significance to Bolaño, comparable to his poetry. This sustains the pervasive idea in Bolaño's literature of the writer or poet who leads a poetic life, but to whose oeuvre the reader has no access. The works of these poets remain a mystery even to the central characters of his novels, which leads to a kind of mystification that works as a feeble and almost transparent justification of the tumultuous nomadic existences described as "without a wheel and in delirium".

Rimbaud stands as the central mythical figure in this chapter on Symbolism, yet this should not overshadow the significance of the other writers examined. On the contrary, Bolaño was an enthusiastic reader of French literature. In addition to the aforementioned Baudelaire, a driving force and clear precursor of two crucial themes in Bolaño's works, journeys and evil (as exemplified by the opening quote from Baudelaire's poem "Le voyage" in Bolaño's extensive exploration of evil, 2666), or to poems like "Ma Bohème" or "Le bateau ivre" by Rimbaud, there are other texts by the Symbolists that complement the previously mentioned ones to establish the basis of the journey motif in Bolaño's literature. While the Romantics serve as an underlying substratum upon which the authors who directly inspired Bolaño rest, the influence of these French authors is more immediate and evident from our perspective. Moreover, their works hold intrinsic importance for Bolaño in their own right. Notably, Mallarmé's "Brise marine" complements Baudelaire's "Le voyage," introducing the idea of flight as a driving force for Bolaño's travellers and solidifying the connection between journeys and literature found throughout the texts examined. It explores not only the relationship between journeys and literature but also the connection between journeys and literary inspiration, including the journey as a means of escaping the death of inspiration, the demise of that elusive poetry that becomes Bolaño's unattainable Ithaca. Another text of great symbolic significance to the Chilean author is Marcel Schwob's *The Children's Crusade*, which draws a parallel between Schwob's crusader children (part of a medieval tradition later retrieved by Bertolt Brecht) and the "lost generation" of young Hispanic-American poets whose descent into the abyss is depicted in the pages that give meaning to the novel *Amulet*. Schwob's presence further strengthens the relationship among the authors we have explored, creating a close three-way connection between this author, Bolaño, and Borges, as they all share a penchant for the playful literary creation of fictional biographies.

Finally, the third ensemble in which we could divide the authors studied in this chapter is the one consisting of Bolaño's peers or his immediate predecessors, all already within an American context: the Beat generation in the United States and Borges and Cortázar in Argentina. The comparative analysis of these writers, not only with Bolaño's works but also with the authors previously examined in this chapter, began based on an intuition that was ultimately confirmed as the research progressed. It became evident that, apart from certain aesthetic coincidences resulting from mutual influence or otherwise (consider, for example, the world of jazz music for the Beat generation and Cortázar, whose outsider and bohemian spirit resonates in Bolaño's texts), these authors share a romantic or idealistic dimension that

provides cohesion to the chapter as a whole, particularly in their treatment of the idea of journeys. In regard to the members of the Beat generation, they, like Bolaño, draw upon the influence of the Rimbaud myth and further develop certain aspects of the journey that were already present in Rimbaud but take on a central role within their works. I am referring to motifs such as marginality and travel as a form of rebellion, which are indeed part of the essence of Romanticism. The connection between margins and journeys, prevalent in Bolaño's literature, finds its fullest expression in works such as *On the Road* by Kerouac, from which this theme directly reaches our author.

In the final section, dedicated to Borges and Cortázar, the inclusion of these authors was justified by their connections to the previously studied writers (Romantics, Poe, Schwob, the Beat generation). Our aim was to explore how these two authors influenced Bolaño, who greatly admired them and was significantly influenced by their literature (we referenced how some critics considered *The Savage Detectives* as Bolaño's generation's *Hopscotch*). We sought to understand their impact on Bolaño's conception of the motif of the journey. The answer to this question was found in the more metaphorical or symbolic aspects of the journey. The existential pursuit of Cortázar's pursuers or Borges' notion of life and literature as one indistinguishable whole formulate in the closest way to Bolaño's texts those abstract ideas related to the journey that appeared on a vaguer manner, underlying, in many of the studied authors.

From all of this, it can be inferred that Bolaño represents the final writer in the series presented here, serving as the conclusion to the proposed framework. However, it is important to note that this framework is not exhaustive. There is not a doubt that authors that came after Bolaño have already contributed or will contribute their own perspectives to the idea of the journey shared by the constellation of authors whose dim connecting lines we have merely pointed out here. Furthermore, this constellation is open to the inclusion of other historical artists who, due to limitations of space or relevance within the context of Bolaño's conception of the journey, were not included in this analysis. Nonetheless, these artists undoubtedly share the same metaphysical and aesthetic foundation that seamlessly brings them together under the banner of the Romantic-Rimbaudian-Bolañian spirit. Examples of such artists include Lautréamont, Bertolt Brecht or the surrealists among others.

In conclusion, to provide a simplified interpretation of the research findings, let us outline some of the key ideas that have emerged. This summary aims to provide an overview, without delving into excessive detail, of the significance of the journey in Bolaño's work as derived from this thesis:

- The idea of the journey underlying in Bolaño's literature is a broad, all-encompassing concept which is mediated by literature and which includes both immediate or biographical aspects (physical movements in space) and more symbolic or poetic dimensions (the existential journey, life as a journey).
- The fusion of life and literature as an aesthetic foundation permeates Bolaño's texts, ranging from his early years (as seen in the "leap into the roads" of the infrarealist manifesto) to his later and posthumous works (in which the journey back home is achieved through the intertwining of memory and literature).
- The journey is intricately tied to the deliberate blurring of boundaries and the embrace of contradiction as an aesthetic preference. This is evident in the spaces traversed during the travels, where the distinctions between civilization and savagery, as well as reality and myth, are not clearly delineated. Instead, these contrasting elements often coexist within the same space, often represented by a city or a frontier.
- Likewise, contradiction can be found in the root of the main driving forces of the journeys: the pursuit and the flight, both of which predominantly existential in nature. Their coexistence creates an ironic sense of constant paralysis even during the frenzy of movement.
- The desire to disappear from the sight of others, due to various reasons that often intertwine, drives Bolaño's fugitives and travellers, for whom the anonymity and barrenness of the sprawling cities, seen as a single continuous city, and of "no-places", become the ideal spaces for escape.
- The urban environments in which many of the journeys of Bolaño's literature take place turn his characters into new flâneurs, completely uprooted from cities that they no longer recognize as their own.
- This uprooting results in an existential exile, where the physical location becomes insignificant, as every individual finds themselves cast into a world that feels foreign to them, particularly from the perspective of writers or those with a "literary mindset".

- This implies a reevaluation of the concept of exile and, consequently, the notion of homeland. Bolaño's travelers, akin to the author himself, renounce their birthplace as their true home, instead embracing alternative forms of home: language, youth, vanished poetry, personal libraries, offspring, or memories.
- Memories instrumentalise literature in order to regain or at least crystallise and offer to the world in the form of literature the personal Ithaca of poetry and friendship lost during the youth.
- Many of these motifs, undoubtedly stemming from Bolaño's own literary influences, were codified by German Romantic writers, who shared an idealistic foundation that aligns with what we referred to as "that which is Romantic." This sentiment emerged during a specific historical era but extends beyond it, representing a continuum of ideas.
- The romantic aspects of the journey reach Bolaño in a more direct manner through French Symbolists, the true heirs of Romanticism according to Octavio Paz, and especially through Baudelaire and his connection to Poe, but also extends to other Symbolist writers such as Mallarmé or Schwob.
- Rimbaud becomes the ideal myth of the travelling poet that embodies and contains within himself most of the aspects of the Romantic journey that will become essential for Bolaño's literature.
- The Beat generation brings, during the 20th century, the Rimbaudian motifs of the journey closer to the context of Bolaño, and focus on aspects that would influence him directly, such as the deep connection between journeys and social margins.
- Meanwhile, Borges and Cortázar, prominent figures in the Spanish language literature admired by Bolaño, explore the symbolic motifs of the connection between reality, journeys, and literature (Borges), as well as the existential quest for an unattainable center (Cortázar), in which we still find echoes of Romantic idealism.

The thesis as a whole, comprising two chapters clearly differentiated because of the direction of the focus of each one of the analyses carried away (from Bolaño to other authors in the first chapter, from other writers to Bolaño in the second), covers a great range of topics and comparative insights. Each topic, undoubtedly, has the potential for further in-depth exploration. Our aim was to provide an overview of this broad and multifaceted subject and demonstrate how it serves as a central aesthetic motif in Bolaño's rich literature. Through this exploration, we gain a clearer understanding of the fusion of life and literature that

characterizes his works. It is noteworthy that our approach takes a comparative stance, which is surprisingly uncommon in critical texts on the Chilean author, despite the intertextual richness of his works. By adopting this approach, we aim to promote a purely literary analysis that avoids treating the various motifs in isolation, instead emphasizing a comprehensive perspective filled with analogies and connections.

We are aware that the chosen approach, methodology, and structure of the research also have limitations that led us to exclude certain perspectives that are significant for the analysis of the studied motifs. One notable omission is the diachronic analysis of these topics in Bolaño's works, which examines their evolution or transformation chronologically, from his early poems and the infrarrealist manifesto to his later novels. To address this gap, it is worth noting that while some presented ideas, such as the distinction between the journeys of youth related to Rimbaud and the journeys of adulthood related to Sterne, discussed in the first subsection, seem to shed light on this perspective, certain discrepancies make it difficult to incorporate it seamlessly into the overarching approach of this research on Bolaño's literature. Firstly, it would require us to establish a clearer differentiation within his oeuvre between a "youthful oeuvre," consisting mostly of poetry, and a "mature oeuvre," predominantly narrative and focused on a period of prolific literary production (from his well-received first novel, *Nazi Literature in the Americas*, until his death, which spanned only nine years). This raises the issue of genre distinction, despite the well-known generic confusion characteristic of Bolaño's texts, which we initially took as the foundation for his comprehensive vision of literature. This differentiation could lead us to adopt a simplistic dialectical approach, suggesting that the first period is characterized by the Rimbaudian journey (vitalistic, Faustian, desperate), while the second period features the leisurely and ironic journey of Sterne. However, it is not as straightforward as that, as the primary examples of the Rimbaudian journey in Bolaño's literature can be found precisely in his narrative works, particularly in texts like *The Savage Detectives*. In light of these considerations, and to provide a brief response to this digression, it would be more appropriate to say that, concerning the theme of the journey, the second period, the mature period, encompasses and assimilates the first one. This allows for the analysis and narration of passionate journeys of youth from the perspective of lucid maturity. This key distinction contributes to the ironic and detached style, which, though sympathetic and occasionally nostalgic, characterizes Bolaño's narrative voice, particularly when depicting the journeys of fictionalized versions of people from his past, and even himself.

But this does not mean that Bolaño goes from a gullible and naive youth to an ironic and sceptical maturity, since both in the *Infrarrealist manifesto* and his early poems are full of irony and, sometimes, even caustic sarcasm (one must remember his partiality towards Nicanor Parra's poetry and anti-poetry). In fact, thanks to these differences being so subtle, we could approach the different motifs studied here in general terms, applying them to his oeuvre as one whole, although being fully conscious of the essentially unique dimension of all of his texts, but interconnected nonetheless.

Similarly, this thesis has raised several topics that open up possibilities for future research, which, due to the limitations of this study, could not be fully explored. These areas warrant further investigation and could delve into the connections established here in greater depth. Some studies on these topics that exceeded the focus of this research could be of interest, such as an exhaustive study of contradiction as a fundamental aspect of Bolaño's aesthetic. This could be approached through a comparative analysis with other writers of his time, with the aim of identifying potential generational patterns. Another interesting research would consist of exploring the presence of these Romantic or post-Romantic ideas of the journey in the works of Bolaño's contemporaries or subsequent writers, in order to understand the influence that this group of ideas may have had on them. Furthermore, a parallel and complementary study focusing on the essential theme of evil in Bolaño's oeuvre remains to be conducted. This research could also examine its connection to the ideas of the journey explored in this thesis, using Baudelaire's poem "Le voyage" as a starting point and conducting a more comprehensive analysis of its presence in Bolaño's texts. Alternatively, if we shift our focus away from the idea of the journey as a central axis for research on Bolaño's works, we could strengthen the comparison between the authors discussed here by exploring different aspects that are common to their texts. For instance, investigating their relationship with the Other or their ludic approach to literature, whose connection to Romanticism was previously pointed out). This would undoubtedly yield new and original insights that would contribute to the study of this boundless writer's texts.

These are just a few of the ideas that remain to be explored, and we present them here as potential research topics. If the numerous and diverse connections between the various motifs discussed in this thesis, along with the ways paved by these considerations, inspire further research using this fruitful comparative approach or encourage deeper analysis of the ideas presented here, then the expectations for this study would be more than fulfilled.

