

Imagen, música y cine en *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto

Bolaño

Eugenia Fernández¹
(CELEHIS - UNMdP)

“¿Y de qué sirve un libro si no tiene dibujos ni diálogos?”, pensó Alicia.

Lewis Carroll

Resumen

Los detectives salvajes y *2666* de Roberto Bolaño usan, se apropian de rasgos y estructuras de otros textos provenientes de diversos lenguajes artísticos, además de la literatura, como la música y el cine, cuya modalidad es transgresora. Nos interesa abordar cómo en estas novelas la intertextualidad respecto de la literatura del absurdo, la música bebop y las películas de carretera de David Lynch se torna el vehículo para la ruptura de convenciones y la creación de lo nuevo.

Abstract

Roberto Bolaño's *Los Detectives Salvajes* and *2666* use and appropriate features and structures from other texts coming from different artistic languages besides literature, such as music and the cinema, which modality is more defiant. We are interesting in addressing how in these novels intertextuality related to the literature of the absurd, bebop music and David Lynch's road movies becomes a vehicle towards breaking conventions and the creation of the new.

Palabras clave

Roberto Bolaño; novelas; vanguardias; absurdo; intertextualidad

Key words

Roberto Bolaño; novels; vanguards; absurd; intertextuality

Si bien Deleuze en *Lógica del sentido* (2016) y Lacan en su *Seminario VI: El deseo y su interpretación* (2014) se ocuparon de los textos de Lewis Carroll, contamos con pocos estudios de largo aliento sobre *Alicia en el país de las maravillas*; sí existe una variedad de artículos breves que retoman la novela, desde ensayos literarios y filosóficos hasta

¹ Doctora en Letras (UNMdP) y Magíster en Letras Hispánicas (UNMdP). Ayudante graduada en la cátedra de Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas II, Dpto. de Letras, Facultad de Humanidades, UNMdP. Ha escrito y defendido dos tesis sobre la narrativa de Roberto Bolaño y publicado numerosos artículos sobre este autor. Contacto: eugeferna@gmail.com

científicos y médicos (neurocientíficos). Existen ensayos muy interesantes sobre temas como el “inconsciente” o la esquizofrenia, por ejemplo, en relación con este texto de Carroll, pero en este trabajo nos interesa el personaje de “Alicia” en tanto lectora y el carácter de literatura del absurdo en relación con dos novelas de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666*.

Desde el inicio de la novela de Carroll se plantea un indicio que permite relacionar el ingreso al mundo maravilloso con el mundo de la lectura: *Alicia en el país de las maravillas* se abre con una escena de lectura y se cierra con el despertar de un sueño que podría pensarse el fin de un proceso de lectura de un mundo sin sentido al que la lectora, Alicia, debe otorgarle, paradójicamente, sentido. El personaje escapa de lo real, del libro sin dibujos ni diálogos, para ingresar en la literatura, un sueño con reglas de juego propias que Alicia, con su bagaje de presupuestos, debe decodificar; sin embargo, en consonancia con lo que plantea Gabriela Villalba (2002), entendemos que ella (no los habitantes del País de las maravillas) es la “introdutora del desorden en el mundo maravilloso” (4); así, Alicia sería una lectora que rompe con las convenciones de ese mundo y descoloca a los demás personajes para quienes el orden y la lógica son otros.

González Restrepo (2012), en “Sobre una misteriosa historia absurda”, señala que *Alicia en el País de las Maravillas*:

se puede catalogar como una obra literaria absurda, pues reúne los tres elementos que son considerados característicos de la literatura del sinsentido: su trama es arbitraria, el comportamiento de sus personajes es completamente errático, además de que sus diálogos y su narración son caóticos (195).

Alicia... puede considerarse un intertexto de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño aunque no encontremos a nivel argumental referencias (explícitas) a las aventuras de Alicia, porque sí están presentes los tres elementos del *nonsense* carrolliano señalado por Villalba: la trama arbitraria (es decir, indefinida: sería un error decir que la novela del

chileno solo trata de la búsqueda de la poeta vanguardista Cesárea Tinajero por parte de un grupo de escritores), personajes erráticos (Belano y Lima) y diálogos y narración caóticos (*Los detectives...* posee un desarrollo caótico del tiempo narrativo y lo mismo sucede con los diálogos).² A partir de esto, podríamos pensar que se trata de un texto “absurdo” de manera que *Los detectives...* se apropia de rasgos y, en especial, de la estructura de *Alicia...*, asimismo, de su modalidad transgresora. Si bien la novela de Carroll fue escrita en 1865, es considerada la novela iniciadora y ejemplar de la literatura del *nonsense* en Inglaterra siguiendo una tradición literaria que “se originó en Venecia alrededor del 1530 hasta 1600 y se extendió al resto de Europa y se trata de una reacción anti clásica que cuestionaba la validez del ideal de belleza definido en el Alto Renacimiento”; a mediados del siglo XIX, en plena decadencia del romanticismo, se formaliza en la Inglaterra Victoriana este estilo de escritura también llamada del absurdo con Edward Lear y Lewis Carroll como representantes principales (Molinari 2016: 2).

Bolaño se interesa, así lo ha demostrado en sus entrevistas y textos no ficcionales, por todo escritor y toda estética o estilo (de cualquier época) que transgreda las convenciones, y el *nonsense* de Carroll precisamente lo hace; además, desde esta apropiación potenciaría un modo de “situarse históricamente *como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia*”(Aira 2000)³ ya que, como indica Molinari, dicho género fue una gran influencia para los movimientos vanguardistas europeos, identificados “por rebelarse en contra de las convenciones literarias y artísticas y especialmente en burlarse del artista

² Me remito a los diálogos entre Lima, Belano, García Madero y Lupe durante la huida en la primera parte cuando hablan sobre los recursos poéticos y la conversación sobre palabras del lenguaje coloquial mexicano en la tercera parte de la novela.

³ César Aira (2000) en “La nueva escritura” describe una vuelta de los nuevos escritores a las vanguardias desde un reconocimiento a partir del cual el pasado no puede ser destruido y lo único que resta es revisitarlo, situarse históricamente como si se fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia.

burgués y de su arte” (3), que se puede encontrar también en “la vuelta de tuerca del ‘sin sentido’ en los textos kafkianos” (3). Observamos así cómo Bolaño construye una tradición “deseada” a partir de la cual establece filiaciones muy específicas con, por ejemplo, Kafka, las vanguardias y el *nonsense* de Carroll. La lectura de *Alicia...* parece subyacer de distintas formas en *Los detectives...* y *2666* por su carácter de texto transgresor respecto de las convenciones literarias y porque los efectos de lectura pretendidos apuntan al desacomodo y la incertidumbre. En el cuento “Carnet de baile” (*Putas asesinas* 2001), Bolaño deja explícita, en una línea, su lectura de *Alicia...* donde además, entendemos, establece un vínculo sutil con su novela a partir de la palabra “salvaje”:

En algunos de sus escritos Bataille dice que las lágrimas son la última forma de comunicación. Yo me puse a llorar, pero *no de una manera normal y formal*, es decir dejando que mis lágrimas se deslizaran suavemente por las mejillas, sino de una manera *salvaje*, a borbotones, más o menos como llora Alicia en el País de las Maravillas, inundándolo todo (Bolaño 2001: 21) (Cursiva propia).

Este texto es posterior a su novela (1998) y podría leerse allí una huella oculta de *Alicia...* como intertexto, una clave que conduce a leer “salvaje” como “lo nuevo” y a la vez, desmesurado, descontrolado, desordenado, caótico, esto es, como aquello que escapa a la “normalidad”.

Bolaño responde a la pregunta de Alicia, “¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos ni diálogos?”, y los incluye en *Los detectives...* como un modo de volver a las vanguardias. Pero en este caso, los dibujos que incluye en su novela son diferentes respecto de los caligramas al modo vanguardista (disposición tipográfica de un texto que “dibuja” formas relacionadas con el contenido), y tampoco son simples ilustraciones prescindibles, sino que completan el significado del texto y conllevan el mismo estatuto que las palabras; este rasgo también es una marca que reenvía a Carroll. Por ejemplo, en el capítulo IX, el

narrador de *Alicia...*, en una apelación al lector, realiza una referencia a la ilustración y esta se torna parte del texto: “Al poco rato llegaron junto a un Grifo, que yacía profundamente dormido al sol. (Si no sabéis lo que es un Grifo, mirad el dibujo)” (Carroll 90). *Los detectives...* incluye “dibujos” en tres momentos: en primer lugar, en la segunda parte en dos de los fragmentos de Amadeo Salvatierra aparece el poema de Cesárea Tinajero completo, luego, segmentado con el propósito de mostrar la “lectura” que Amadeo hace de él, guiado por Belano y Lima (Ver figura 1).

Los personajes lo leen y tratan de encontrarle un sentido; ese proceso pone en evidencia que las palabras *son* dibujos en tanto trazos en la hoja; el poema de Cesárea reenvía a uno de los preceptos principales de las vanguardias: el trabajo con la materialidad del lenguaje. Si bien al comienzo los poetas expresan que la interpretación del poema es “sencilla” y “sin misterios”, finalmente se revela que existe una multiplicidad de sentidos, como en todo texto literario:

¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos. Y yo hubiera querido decirles que me sacaban un peso de encima o que *Sión* podía esconder *Simón* [...] eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta. [...] capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía (Bolaño 2010: 400-401) (Cursiva en el original).

Así, el poema parece un *aleph*; aún más que un texto que suscita múltiples lecturas, infinitas posibilidades de sentido, se trataría de un texto que *es*, simultáneamente, todo eso que puede ser pensado al mirar detenidamente: la barca de Quetzalcóatl, la fiebre de

un niño, los encefalogramas de Ahab y Moby Dick, el barco, el ataúd, la ciencia de Einstein, el universo, etc.

En su artículo “Forma y función del discurso visual en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, Fernando Saucedo Lastra (2009) estudia el vínculo entre imagen y palabra y señala respecto de los dibujos de los mexicanos vistos desde arriba (segundo momento en que aparecen dibujos en la novela, que Lastra denomina “serie 2”), que se trata de enigmas o acertijos visuales que no presentan la complejidad del poema de Cesárea:

La representación abstracta, “vista aérea” de mexicanos durmiendo, fumando, andando en bicicleta, orinando, esquiendo es acertijo visual y humorístico que propone Juan García Madero a Belano y Lima para matar el tiempo en un momento de su estancia en el desierto de Sonora. Pausa en la narración y alivio cómico, las imágenes parecen hacer referencia a los personajes mismos. Esto se confirma con el cierre de la serie: en un cambio de registro abrupto y característico del estilo bolañiano en que el humor desaparece y se introduce un tono oscuro y ominoso, el último acertijo es la imagen de cuatro personas velando un cadáver. Nuevamente, Bolaño hace uso de la prefiguración, del anuncio visual de lo que tendrá lugar en el futuro inmediato en la diégesis de la novela. Los cuatro personajes Lima, Belano, García Madero y Lupe, el único personaje femenino presente hasta el final de la novela, provocarán la muerte de Cesárea Tinajero y enterrarán su cadáver.

Podemos decir que la serie 2 no tiene la importancia de las otras. Funciona más bien como transición, como puente hacia y prefiguración del clímax narrativo de la novela. Con todo, la serie 2 vuelve a traducir visualmente lo esencial de la historia, en este caso, la muerte y, la muerte hace alusión a los temas centrales de la ficción: la búsqueda del ideal (la poesía encarnada en Cesárea Tinajero) concluye en el sin sentido y en el vacío (Versión online, s/p).⁴

Si bien no coincidimos con lo planteado en el párrafo final (no pensamos que el tema central de la novela sea la búsqueda de un ideal encarnado en Cesárea ni que concluye en el vacío), resulta interesante la lectura de los dibujos de los mexicanos como prefiguración de la narración, una clave de lectura posible (entre muchas). En tercer lugar y como cierre

⁴ Disponible en [CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura, N° 22, 2009](#).

de la novela, los dibujos de las ventanas resultan más enigmáticos aún: los últimos 3 días del diario de García Madero (13, 14 y 15 de febrero de 1976) presentan un dibujo de una ventana acompañado de una pregunta que se repite en las tres entradas (“¿Qué hay detrás de la ventana?”), los dos primeros acertijos tienen respuesta (“una estrella”, “Una sábana extendida”), sin embargo, el dibujo final no tiene resolución, no hay respuesta a qué hay detrás de la ventana de bordes punteados (Bolaño 2010: 608-609) (Ver figura 2).

Para Lastra, que no haya respuesta quiere decir que “no hay más intervención del discurso verbal y, así, la novela termina literalmente sin palabras, sólo con la presencia misteriosa de la imagen”, y agrega: “esta representación del silencio y de la nada es la proyección visual del destino dramático de los protagonistas de la novela” (versión online, s/p). Como dijimos en el párrafo anterior, nos parece, por el contrario, que la ventana con puntos podría leerse como cifra de la novela: una estructura abierta, fragmentada, sin resolución, que trasvasa los límites de la lectura convencional y obliga a leer imágenes sin opción a prescindir de ellas. Desde nuestra perspectiva, el final de la novela es un desafío un modo de llevar al extremo la incertidumbre al suplir la palabra por la imagen en una novela con el propósito de desacomodar al lector y generar en él, el mismo efecto que el poema de Cesárea produce en Amadeo Salvatierra: “yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada” (Bolaño 2010: 376).

En relación con el vínculo entre literatura y otros lenguajes artísticos, podemos añadir una nueva lectura de *Los detectives...*. Su “estructura”, con todas sus aristas (tiempo/s, narrador/es) pone en escena de modo drástico lo que cualquier texto en realidad es, lo inabarcable y “denso”. En este punto abriremos un paréntesis en la referencia al magisterio carrolliano para examinar el de Kerouac a partir de la apropiación bolañiana de una estructura de la música, el jazz.

La crítica en general establece un paralelo entre la ficción de *Los detectives...* y la biografía de Bolaño;⁵ sucede lo mismo entre la huida-viaje de García Madero, Belano, Lima y Lupe por las carreteras de México, en el Impala y el viaje de Dean Moriarty y sus amigos por E.E.U.U. de *En el camino* de Jack Kerouac. En sus repetidas sinopsis, se indica sin recelo que el autor “es” Sal Paradise (el narrador) y Neal Cassady “es” Dean Moriarty (el protagonista) del mismo modo que Bolaño suele ser asimilado a Belano (también a García Madero), y Lima, a Mario Santiago Papasquiaro (poeta amigo de Bolaño). Esta operación de la crítica, centrada en el argumento y en la búsqueda de equivalentes biográficos, prescinde de lecturas que ponderan la estructura del texto. Por eso nos importa subrayar que si hay simetrías entre *En el camino* y *Los detectives...*, son, en primer lugar, la que empareja los narradores en su carácter de testigos,⁶ y en segundo lugar, la que más nos interesa, una consonancia de estilo de escritura *bop*. Kerouac fue bautizado como heredero de Charlie Parker dado que se apropió de la estructura de la música *bebop* para su poética; el músico de jazz, se sabe, fue un iconoclasta y creó una nueva concepción melódica del jazz sostenida en la improvisación: el Be-bop. Este estilo musical innovador rompió los clichés afianzados en el jazz y el Swing; se trata de un estilo rápido, enérgico, basado en improvisaciones que modifican los acordes, causando un torbellino caótico. Si bien el *bebop* tenía una aparente estructura ilógica, Charlie Parker fue un músico disciplinado y su estilo poseía tal complejidad armónica que evidenciaba un arduo trabajo musical y un excelente dominio del instrumento: él y quienes lo acompañaron crearon un nuevo lenguaje musical.

⁵ Bolaño *Infra 1975-1976* (Madariaga Caro), *Bolaño, el hijo de Mister playa* (Mónica Maristain), “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción” (Chiara Bolognese), “Roberto Bolaño y la obra total” (Dunia Gras), entre otros.

⁶ En ambas novelas hallamos el mismo procedimiento: el narrador parece el protagonista al inicio, pero luego se desplaza de foco y se torna un testigo.

Bolaño no solo se interesó por escritores que propusieron lo nuevo en diversas formas y épocas, sino también por músicos en general, cineastas, directores, científicos, entre otros. En concordancia con la escritura automática de las vanguardias, Kerouac “pretendía elevar su proceso creativo” y propuso su propio método de escritura “que marcaría el estilo de toda una generación” y “recibió el nombre de prosa espontánea” (Marta Nieto Flores 2016: 104); este método propio tuvo su influencia de la música *bebop*.

Ricardo Arribas (2010), en su artículo “Bebop: (3/5) la música”, explica los inicios de este estilo y su especial estructura musical de peso para nuestro estudio dado que pensamos que Bolaño se apropia de la estructura de dicho estilo musical, a través de Kerouac, y también la usa para construir su novela; es decir, leer la intertextualidad entre *Los detectives...* y *En el camino* a partir de analogías entre los personajes y el argumento sería caer en la trampa de la escritura bolañiana: nos parece que el vínculo intertextual radica en que ambos textos comparten el uso (y abuso) de las transformaciones que esta música articuló. Arribas describe que el *bebop* utiliza un fraseo innovador, una forma de tocar, de interpretar las pausas, ritmos, matices, énfasis, de un modo rupturista respecto del swing, que era el estilo consolidado en los años ‘40, hasta que aparece esta nueva forma, caracterizada por la caotización aparente, instrumentos que se independizan, predominio de solos individuales, etc. Además, el esquema formal de las interpretaciones *bebop* se constituye en tres momentos: se toca al principio la melodía básica, se sigue con diversos “chorus” de improvisación solista y finalmente se retoma la melodía inicial. Bolaño parece apropiarse de estos tres momentos para diseñar su novela en tres partes: la parte I (“Mexicanos perdidos en México”) sería la melodía básica, la II (“Los detectives salvajes”) sería el “chorus” (efecto de sonido que produce la sensación de que varios instrumentos tocan en conjunto o varias voces cantan al unísono), y la III (“Los desiertos

de Sonora”) sería la melodía inicial que se retoma. El uso de la estructura del *bebop* contribuye a la aparente caotización de la novela: la melodía inicial del diario de García Madero se ve interrumpida por varias voces, los fragmentos de las declaraciones, que se superponen hasta que se retoma para finalizar la composición.

Este nuevo paréntesis nos permite explorar la estructura de *Los detectives...* y observar que no solo mezcla y confunde géneros literarios, sino también de otras artes, como en este caso la música, y los pone a operar en función de su poética. Pensamos que el magisterio de Lewis Carroll y del *bebop* se efectúan en la escritura, especialmente, en la estructura; Bolaño lee y usa el absurdo de Alicia y del *bebop* para construir su novela de un modo novedoso.

Pero si hablamos de otras artes, debemos mencionar la apropiación de la estética cinematográfica de David Lynch, director admirado por Bolaño, que influyó en su construcción del espacio del desierto y los personajes mucho más que Kerouac en quien la crítica en general (como señalamos párrafos antes) encuentra el principal correlato a partir de su novela *En el camino* por tratarse de una novela de carretera. Si bien ya señalamos la intertextualidad con este texto literario, nos parece que hay otros rastros ocultos que vinculan *Los detectives salvajes* con la *road movie*, género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje, heredera de la tradición literaria del viaje iniciático, que se remonta a la *Odisea* homérica. Las películas de carretera combinan la metáfora del viaje como desarrollo del personaje con la cultura de la movilidad individual de los Estados Unidos, cuando la posesión de un automóvil forma parte de los signos de la identidad adulta (pensemos en el adolescente García Madero y su iniciación con los realvisceralistas). Se sabe que Kerouac fue una gran influencia para este tipo de cine, no obstante, tanto *Los detectives...* como *2666* se apropian en mayor medida de las características de las *road movies* y en especial de los filmes de David Lynch.

En general, en las películas de carretera iniciáticas, en la tradición del *Bildungsroman*, el viaje revela al héroe algo acerca de sí mismo y no del lugar al que ha llegado; sobre este modelo pueden organizarse distintas estructuras. Si bien en la tradición del final feliz el corolario del viaje es el triunfo del héroe en su lugar de destino y el retorno a casa, las variantes pueden presentar la anagnórisis del personaje, que descubre que el conocimiento adquirido le hace imposible regresar a su origen, escogiendo el exilio definitivo en el lugar de destino, tal como ocurre con García Madero y Lupe que deciden quedarse en Villaviciosa. La propensión de la *road movie* a la intertextualidad y a la auto-reflexividad hacen que la definición misma del género, así como su delimitación, sean bastante problemáticas (Correa 2006); esta descripción se corresponde con la poética de Bolaño y en este sentido encontramos la correspondencia entre la estética de las películas de carretera de David Lynch y *Los detectives salvajes* y *2666*. En una palabra del título de una de ellas hallamos la clave y síntesis de la apropiación de una tradición cinematográfica: “salvaje”.

Como se sabe, *Salvaje* (*The Wild One*) es una *road movie* de 1953, dirigida por László Benedek protagonizada por Marlon Brando.⁷ La historia, basada en un hecho real, trata sobre los acontecimientos sucedidos en el pueblo californiano de Hollister el 21 de julio de 1947 cuando un grupo de motoqueros protagonizó diferentes altercados vandálicos en la zona. En la película, el pueblo ficticio donde sucede la historia se llama Wrightsville y está basado claramente en Hollister. Este modo de mezclar, confundir, lo real y lo ficticio, es utilizado por Bolaño en *2666* para construir su Santa Teresa a partir de Ciudad Juárez y ficcionalizar hechos reales (asesinatos de mujeres) hartos conocidos. *Salvaje* es un antecedente central para las *roads movies* de David Lynch quien dirigió *Corazón salvaje*

⁷ Esta película está basada en una novela corta llamada *The Cyclists' Raid*, escrita por Frank Rooney y publicada en la revista estadounidense *Harper's Magazine* en 1951.

(*Wild at heart*) en 1990⁸ y profundizó los temas del mal y el horror a partir de procedimientos vanguardistas, en especial provenientes del surrealismo. Bolaño reelabora en las novelas que nos ocupan algunas técnicas cinematográficas lyncheanas en lo que respecta a la construcción del espacio (el desierto de Sonora y sus carreteras que conducen a Santa Teresa o Villaviciosa) y a la creación de una atmósfera extraña, asfixiante y a la vez nostálgica.

El cine de Lynch abandona todo lugar común y se entrega a una antinarrativa radical; sus películas -como las novelas de Bolaño- lo homenajean todo y a la vez lo ponen en duda. La crítica subraya su extraño montaje, sincopado, aparentemente ilógico, sus guiones irregulares y complejos, su abstracción y el manierismo del diseño de producción (Massanet 2010). Estas características resuenan de algún modo en la escritura de Bolaño quien, según señalamos, fue un gran admirador de este cineasta “salvaje”. Vicente García Escrivá (2011) en “Iconografía, música y narración en *Wild at heart* de David Lynch”, describe la narrativa de este director como una “sucesión de cuadros intensos” integrada por escenas un tanto disociadas, y agrega que se trata de

una mezcla y una reinterpretación, a veces disparatada, de los antiguos géneros cinematográficos. Una especie de hibridación de géneros (y subgéneros) que resulta patente en el caso de *Corazón salvaje*: si quisiéramos definir este film desde un punto de vista genérico tendríamos que decir que se trata de un drama, romance, thriller, aventura, musical, gore, comedia, erótico, fantástico... y seguramente habría que agregar algún término más (51).

En principio, encontramos aquí un vínculo central con Bolaño, puesto que también realiza una mezcla y reinterpretación, en su caso, de géneros (literarios y otros) y sus textos resultan del mismo modo inclasificables. Pero la intertextualidad con Lynch no se

⁸ Esta película también está basada en una novela, en este caso la homónima de Barry Gifford sobre la historia de dos forajidos, Sailor y Lula.

basa solo en este detalle, sino que en *Los detectives salvajes* y *2666* hallamos una estética similar, parodiada, apropiada, usada, cultivada en el film *Corazón salvaje* donde lo siniestro se manifiesta en el horror sádico. Como explica Escrivá, “buena parte del tono siniestro de la película se alcanza a través de la representación de personajes y situaciones grotescas”(51), de modo que “la perversión, la demencia y la deformidad caracterizan el grueso del paisaje humano del film”(51); la extensión no nos permite enumerar las situaciones grotescas, siniestras, ni los personajes perversos de las novelas de Bolaño, pero a modo de ejemplo recordemos la irrupción constante del horror de tipo sádico de los homicidios de mujeres en Santa Teresa o la violación sangrienta de Chimal y el Cacique en la cárcel por parte de otros reclusos a la vista de todos (2666) o la morbosa escena de sexo brutal protagonizada por el “chulo” de Lupe, Alberto, quien se mide el pene con un cuchillo y en un bar, también a la vista de todos, obliga a una prostituta a practicarle una felación hasta ahogarla y dejarla inconsciente (*Los detectives salvajes*).

En cuanto al espacio de *Corazón salvaje*, según Escrivá, tenemos que el sur de los Estados Unidos (Luisiana y Texas) es presentado a modo de un “escenario inquietante, mágico y primitivo en el que las más bajas pasiones campan a sus anchas”, asimismo, “la carretera y los grandes paisajes desiertos por donde pasa configuran un territorio inhóspito y surreal a la vez” (52). Bolaño se apropia también de este modo de presentar el espacio y reubica los escenarios desiertos e inquietantes norteamericanos un poco más allá de la frontera, en México, pero con la misma atmósfera lyncheana y plagados de personajes absurdos, erráticos, que dibujan una trama arbitraria, como en *Alicia en el país de las maravillas* o *El mago de Oz* de Lyman Frank Baum, relato parodiado por *Corazón salvaje* de Lynch y muy cercano a la novela Carroll.⁹

⁹ Por cuestiones de extensión no profundizamos esta marca intertextual pero cabe destacar que este texto catalogado como literatura juvenil tiene varios puntos de contacto con *Alicia...* en tanto

De este modo, en las novelas de Bolaño aquí referidas cada procedimiento del relato es una condensación de apropiaciones que funcionan simultáneamente y que provienen de diferentes matrices: cine, literatura, música, así como localizaciones: Norteamérica, Europa. *Los detectives salvajes* y *2666*, en tanto sistemas caóticos crean un orden nuevo, casi una ciencia. En *Patafísica, epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato* (Jarry 2012) se incluye un “texto inédito en hoja mecanografiada con carbónico. Sin fechar. Archivo de la LIAEPBA” que define esta ciencia:

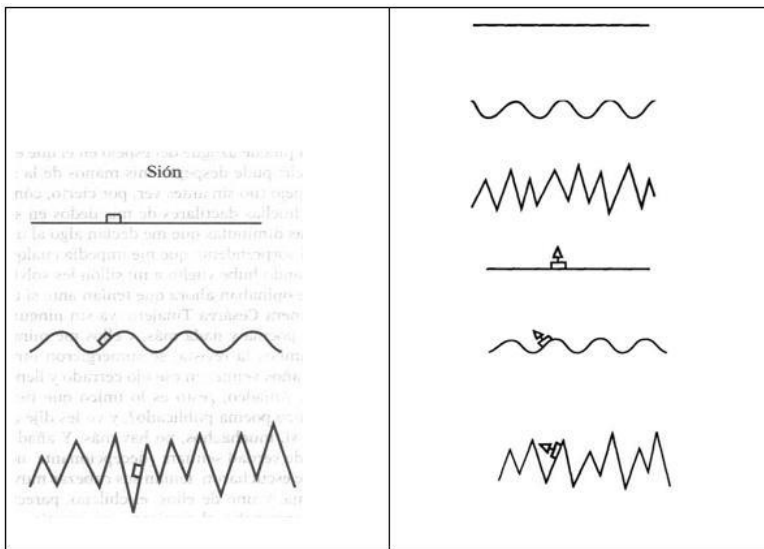
La Patafísica no se inserta en las tradiciones ni puede decirse de ella que sea o que no sea. Es eterna, infinita, inexhaustible. Es la ciencia de las ciencias, y también la confusión elaborada por el patafísico inconsciente con preguntas que respondan claramente a motivaciones sinceras e inquietas acerca de su definición (Jarry 321).

Como la Patafísica, estas novelas de Bolaño no solo se insertan en tradiciones diversas sino que crean una propia compuesta por todas las lecturas posibles, no aceptan definición crítica categórica, son un “universo” cuyos límites son infinitos así como sus perspectivas de lectura y su propósito es generar incertidumbre en el lector. *2666* aún sigue suscitando infinitas hipótesis e interpretaciones respecto de su primer operador de sentido: el título; número enigmático que la crítica y los lectores no han podido explicar sin remitirse a su mención en *Los detectives...* o en *Amuleto*, porque quizás no deba ser desentrañado. “2666”, en tanto paratexto principal, no pretende anticipar nada ni espera ser clausurado con un sentido sino que se instaura como la más radical ruptura respecto de las convenciones literarias. Los títulos de un texto cumplen la función de guiar la lectura y presentar el texto para su recepción y consumo; en este caso, la elección de un número (que no será mencionado en toda la novela) suspende la posibilidad de

que la protagonista, una niña, ingresa por accidente (en este caso no cae por una madriguera de un conejo sino que un ciclón la arranca de su granja) a un mundo de fantasía donde acompañada por una serie de personajes estrafalarios debe buscar el camino de regreso a casa.

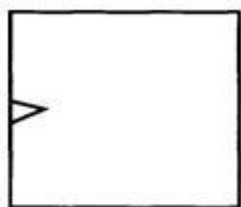
elucidación y rechaza mostrarse como objeto de consumo, por el contrario, parece advertir que se trata de un texto inclasificable que reclama infinitas lecturas como su título, solo en ese sentido el número “2666” cumple la convención: genera tanta incertidumbre y confusión como la novela misma. Se trata de un título que posee la “validez de lo imposiblemente válido”, es decir, lo absurdo. La cifra 2666 podría ser quizás el resultado de una “solución imaginaria” en el orden de la Patafísica.

Figura 1



Poema de Cesárea Tinajero (Bolaño 2010: 376, 399, 400)

Figura 2



Final del diario de García Madero (Bolaño 2010: 608, 609)

Bibliografía

- Aira, César (2000). “La nueva escritura”. Boletín N° 8 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de Rosario), pp. 165-170.
- Arribas, Ricardo (2010). “Bebop: (3/5) la música”. *Jazzitis. Revista independiente de jazz y otras músicas*. Disponible en <http://www.jazzitis.com/articulos/bebop-35-la-musica/> Consultado el 31/8/22
- Bolaño, Roberto (1998). *Los Detectives Salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (2004) 2666. Barcelona: Anagrama.
- Carroll, Lewis (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. Ed. del Sur. Disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Carroll.AliciaEnElPaisDeLasMaravillas.pdf> Consultado el 7/9/22.
- Correa, Jaime (2006). “El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*. Vol. 2, núm. 2, abril-septiembre. Pp. 270-301. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023492005.pdf> Consultado el 12/3/2022.
- Deleuze, Guilles (2016). *Lógica del sentido* (Ed. electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS). Disponible en <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>
- García Escrivá, Vicente (2011). “Iconografía, música y narración en *Wild at heart* de David Lynch”. Revista *Trama y fondo*. Número 31. Pp. 49-58. Disponible en

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/34150/1/2011_Garcia-Escriba_Trama%26Fondo.pdf Consultado el 15/8/22.

González Restrepo, Luisa Fernanda (2012). “Sobre una misteriosa historia absurda”. *Escritos*. Vol. 20, N° 44. Pp. 191-203. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v20n44/v20n44a10.pdf> Consultado el 7/9/22.

Jarry, Alfred (2012) *Patafísica. Epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato* (Rafael Cippolini Comp.). Bs. As.: Caja Negra Editora.

Lacan, Jacques (2014). *Seminario VI El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

Massanet, Adrián (2010). “David Lynch: 'Corazón salvaje', fuego, sexo y sangre”. En el blog *Espinoff*. <https://www.espinof.com/criticas/david-lynch-corazon-salvaje-fuego-sexo-y-sangre>.

Molinari, Marcela (2016). “Del sentido a Alicia en el país de las maravillas”. *Virtualia. Revista Digital de la EOL*. Año X, Núm. 31. Disponible en:

<https://revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/baBhUyKHerxHlrmPhdLNR3VIMc5s9IWrpAirsme4.pdf> Consultado el 7/9/22.

Nieto Flores, Marta (2016). “De camino hacia una traducción post-positivista”. *Entreculturas* 7-8. Pp. 95-114. Disponible en <file:///D:/Descargas/Dialnet-DeCaminoHaciaTraduccionPostpositiva-5651277.pdf> Consultado el 11/8/22

Saucedo Lastra, Fernando (2009). “Forma y función del discurso visual en la novela Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. Universidad Kyung Hee, Corea del Sur. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/saucedo.html> Consultado el 21/8/22.

Villalba, Gabriela (2002). “Sobre el Orden, el Desorden y el Sentido en Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll”. Disponible en <https://xdoc.mx/preview/l-carroll-sobre-el-orden-el-desorden-y-el-sentido-en-alicia-en-el-5ed174a492e10> Consultado el 1/9/22.