

Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

Jordi Balada Campo (Regensburg)

RESUMEN: En el presente artículo se analiza la presencia y la función de dos figuras fundamentales en la tradición literaria, Ulises y Rimbaud, en *Los detectives salvajes*. En base a los presupuestos filosóficos de Adorno y Horkheimer y al análisis del mito de Blumenberg, se expone la oposición entre las concepciones de la subjetividad simbolizadas por ambas figuras, de tal modo que se puede considerar *Los detectives salvajes* una relectura de la Odisea en la que la subjetividad rimbaudiana substituye a la subjetividad del héroe homérico.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Rimbaud, Arthur; Ulises; Los detectives salvajes

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Rimbaud, Arthur; Odysseus; Los detectives salvajes

Aleshores va comprendre que no tenia remei, [...] que la vida no és el camí, ni tan sols la destinació sinó el viatge i quan desapareixem sempre és a mig trajecte, tant se val on. Jaume Cabré, *Viatge d'hivern*.

Se puede afirmar que la intertextualidad y el canon literario son fundamentales en la producción de Roberto Bolaño. El rescate de autores olvidados o desconocidos, las referencias literarias implícitas y explícitas, las discusiones sobre autores y libros, personajes que son autores consagrados o poetas o que viven del mundo literario son una constante en la obra del autor chileno. Este aspecto de la poética bolañiana no es anecdótico: en él se esconde parte de la función reivindicativa, crítica y política de su prosa y su poesía. El presente trabajo quiere exponer la función fundamental que desempeñan dos figuras claves del canon literario universal, Ulises y Arthur Rimbaud, en *Los detectives salvajes*, ya que es a través de la fascinante figura del poeta francés que Bolaño lleva a cabo una crítica del concepto de subjetividad moderna representada por la figura del héroe homérico. Según la tesis de este trabajo Bolaño desarrolla en *Los detectives salvajes* una odisea postmoderna en la que, mediante la estructura misma del relato, paralelismos con la *Odisea* y con Rimbaud, referencias a la epopeya homérica y al autor de *Le bateau ivre*, y numerosas transformaciones y divergencias significativas con respecto a

la *Odisea*, se escenifica la sustitución de la subjetividad característica de la modernidad (Ulises) por la subjetividad característica de la postmodernidad (Rimbaud). No se trata pues del fin del mito, sino del fin de *un* mito, del fin de una concepción de la subjetividad. El mito como narración significativa para los tiempos actuales se renueva y adapta mediante la figura de Rimbaud. Nuevos tiempos necesitan nuevas ideas sobre el sujeto y por lo tanto nuevos mitos acordes: *Je est un autre*.

En primer lugar hay que dilucidar en qué medida es posible el mito en la postmodernidad. A partir del siglo XX ha sido la función del mito en la sociedad y su importancia para el hombre el centro de los análisis de las narraciones mitológicas, operándose un cambio de paradigma del análisis: el objetivo no es tanto el contenido *per se* sino la relación del mito con nuestro entorno social y cultural.¹ Desde este nuevo paradigma analítico son los trabajos de Hans Blumenberg de suma importancia. *Arbeit am Mythos*² muestra el desarrollo diacrónico de las variaciones del tema principal y de los mitemas de las narraciones míticas como fundamentales para entender el significado y la función del mito. El análisis diacrónico de Hans Blumenberg resalta la importancia de la recepción del mito para su comprensión, siendo esta recepción de gran importancia para entender el canje operado en *Los detectives salvajes*, obra en la que se sustituye el mito de Ulises por el mito de Rimbaud.

Blumenberg transforma radicalmente la base del mito. Para él no se trata de una narración que responde a preguntas, sino una narración cuya fuerza y función es la significatividad (“Bedeutsamkeit”). El mito nos comunica algo que no es una respuesta a una pregunta sino que responde a la necesidad humana de significatividad, de dar significado al mundo que nos rodea, es decir, dar un sentido a la experiencia humana del mundo. La permanencia de los mitos pese a la presión de las ciencias es una consecuencia de su capacidad de comunicar algo que las ciencias son incapaces de articular, ya que los mitos no explican el mundo, como es el caso de las ciencias, sino dan un sentido al mundo y a la vida. La recepción del mito viene marcada por la dinámica y el antidogmatismo. El potencial dinámico del mito permite que éste se desarrolle diacrónicamente más allá de sus mitemas y que produzca significatividad más allá del marco espacio temporal de sus primeras formas

¹ Cfr. Oliver Müller, *Sorge um die Vernunft: Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie* (Paderborn: Mentis, 2005), 179, y cfr. Ernst Cassirer, *vom Mythos des Staates* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2002), 66.

² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006).

conocidas y recibidas. La historia del mito es la historia de su recepción. Los mitos son para Hans Blumenberg “Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginalen Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig ...”,³ de tal forma que el potencial dinámico del mito es la consecuencia de la dialéctica entre la continuidad y constancia de su centro significativo y la capacidad de adaptación y transformación de ese centro. Las narraciones mitológicas se inscriben fácilmente en la tradición porque su esencia se mantiene idéntica pese a las variaciones y transformaciones. Esta continuidad de su esencia se basa en la importancia de la base estructural de los mitos. No sólo el contenido del mito determina su esencia: la estructura del mito es fundamental para entender su significatividad a lo largo de la historia, ya que durante las transformaciones del mito la estructura se mantiene más allá de cada una de sus variantes. La significatividad que destilan los contenidos y la estructura del mito es la que permite que éste se mantenga y conserve su fascinación y fuerza a lo largo de la historia:

Stellt man sich die Frage, woher die ikonische Konstanz von Mythologemen kommt, so gibt es *eine* Antwort, Die Grundmuster von Mythen sind eben so prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, daß sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten.⁴

Los mitologemas representan los anhelos del hombre de tal forma, que su significatividad está determinada más allá de su aparición histórica. Los mitologemas no son sin embargo un elemento dogmático, una esencia pétreo del mito. Por el contrario son capaces de adaptarse a nuevas variaciones del mito, de tal manera que éste es capaz de adaptarse a las nuevas necesidades de recepción de su base estructural. En el fondo, según Blumenberg, la recepción lo es todo en el mito.⁵

La historia de la recepción de un mito, o, dicho de otro modo, la necesidad de seguir contando mitos antiguos, se basa en dos aspectos principales del mito: por un lado la ya comentada necesidad humana de significatividad, que sólo el mito es capaz de saciar y que no desaparece con el avance de la historia. Por otro lado el principio dinámico del mito, ya que éste “zergeht

³ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 40.

⁴ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 166.

⁵ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 133.

nicht schlichtweg mit der Epoche, der er zugehört, sondern fordert die ihr folgende heraus, den Bedürfnissen zu genügen, die er mühelos geweckt hatte.”⁶ Con el fin de una época concreta no desaparecen ni las necesidades de significatividad ni la constancia del mito: las primeras se formulan de nuevo bajo formas correspondientes a cada nueva época, la segunda tiene que adaptarse a los retos a que se enfrenta la significatividad con la nueva época.

Blumenberg compara en un pasaje la tradición mitológica con las variaciones musicales:

Die mythologische Tradition scheint auf Variation und auf die dadurch manifestierbare Unerschöpflichkeit ihres Ausgangsbestandes angelegt zu sein, wie das Thema musikalischer Variationen darauf, bis an die Grenze der Unkenntlichkeit abgewandelt werden zu können.⁷

De este pasaje quisiera destacar sus últimas palabras: “bis an die Grenze der Unkenntlichkeit abgewandelt”. ¿Cuándo y por qué se transforma y deforma de tal modo un mito, que se llega al límite de la irreconocibilidad? ¿Qué implica la irreconocibilidad del contenido mitológico? La respuesta nos la da Blumenberg mismo: “Noch in der Variation durchgehalten zu werden, erkennbar zu bleiben, [...] erweist sich als spezifischer Modus von Gültigkeit.”⁸ La validez de un mito viene garantizada por su reconocibilidad. Cuando una narración mitológica ha sido transformada de un modo tan extremo, que no permite reconocer su carácter mitológico, su estructura ni sus mitologemas, ha perdido su función fundamentadora de sentido. Este hecho no implica, no obstante, la desaparición del mito. Cuando un mito es incapaz de mantener su potencial de significatividad, cuando el mito es incapaz de transmitir a los hombres un saber sobre su existencia y su mundo, se puede decir que ese mito ha perdido importancia, ya sea como producto cultural, figura estética o expresión de la realidad, puesto que su significado no se corresponde con los anhelos de la época presente. En este caso nos encontramos ante uno de los conceptos límite del trabajo sobre el mito: acabar con el mito. Esta es sin embargo una idea ficticia sobre la recepción del mito:

Grenzbegriff der Arbeit des Mythos könnte sein, was ich den Absolutismus der Wirklichkeit genannt habe; Grenzbegriff der Arbeit am Mythos wäre, diesen Ans Ende zu bringen, die äußerste Verformung zu wagen, die die genui-

⁶ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 207.

⁷ Hans Blumenberg “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, en: *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, ed. Manfred Fuhrmann (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971), 28.

⁸ Blumenberg “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, 21.

ne Figur gerade noch oder fast nicht mehr erkennen läßt. Für die Theorie der Rezeption wäre dies die Fiktion eines letzten Mythos, eines solchen also, der die Form ausschöpft und erschöpft.⁹

Con el mito no se puede acabar. Su fin, su muerte, es una ficción, la ficción de un último mito, ya que, de hecho, cuando un mito ha perdido su significatividad y es incapaz de actualizarse y corresponder a las necesidades epistemológicas de una época determinada, en vez de desaparecer sin más, se transforma de tal modo que es sustituido por otro nuevo mito que se corresponde a las nuevas necesidades del mundo. Como dice Eliseo Vivas: “All men can do is to abandon one myth for the sake of another.”¹⁰ El mito todavía es posible en la postmodernidad. En el caso de *Los detectives salvajes* nos encontramos ante la transformación concreta de un mito: Ulises. Como veremos a través del análisis de la figura de Ulises y de Rimbaud, el protagonista de una odisea postmoderna no puede ser el héroe homérico, sino Rimbaud, quien le sustituye para encarnar en la novela de Bolaño la subjetividad postmoderna.

La crítica de Adorno y Horkheimer a la imagen de subjetividad que expresa la figura de Ulises y al ejercicio de poder que pone en práctica en su relación con la naturaleza y sus compañeros de viaje constituye la base de la postura crítica contra el héroe homérico, que se tematiza en la novela de Bolaño. Esta crítica es fundamental para comprender el motivo y el objetivo de la nueva odisea postmoderna que se narra en *Los detectives salvajes*.

La figura de Ulises es considerada por muchos desde el trabajo de Adorno y Horkheimer en el que baso gran parte de la argumentación que sigue, *Dialektik der Aufklärung*,¹¹ como uno de los símbolos paradigmáticos de la razón ilustrada y moderna. La razón como atributo y capacidad humanos que nos puede liberar de la dominación a la que nos somete la naturaleza, encuentra en la figura del héroe homérico su expresión literaria. Según Adorno y Horkheimer Ulises representa la imagen originaria del individuo burgués. En el caso de Ulises nos encontramos ante una figura que se distancia de una visión mitológica del mundo mediante la autoafirmación de su persona y su individualidad y mediante su conocimiento de la reglas económicas y racionales del poder. Las aventuras de la *Odisea* sirven para la autoafirmación del yo como centro de la historia y de las actividades del hombre. Las

⁹ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 295.

¹⁰ Eliseo Vivas, “Myth: some philosophical Problems”, *Southern Review* VI (1970): 92.

¹¹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009).

aventuras tienen una función centrífuga: “[...] die Abenteuer, die Odysseus besteht, sind allesamt gefährvolle Lockungen, die das Selbst aus der Bahn seiner Logik herausziehen.”¹² El viaje durante el que Ulises tiene que superar las aventuras, y que funciona en la tradición como símbolo de la búsqueda del hombre o de la vida humana, tiene en este caso una función determinante de la persona de Ulises, ya que el viaje que se desarrolla en los diez años después de la victoria sobre Troya narra la vuelta del héroe a su tierra, Ítaca. Se puede decir que el fin está determinado desde un buen principio: la incertidumbre de las aventuras podría dar lugar a una liberación de los aspectos paradigmáticos del personaje principal, de tal manera que serían el motivo de una eventual disolución de la identidad de Ulises si éste sucumbiese a las tentaciones del viaje y desistiese del *nostos*, del retorno a casa. Pese a esto, lo que la *Odisea* tematiza es la lucha del héroe contra las atracciones y tentaciones de la mencionada liberación y disolución (de las sirenas, de Circe, de los Lotófagos, etc.). Debido a una conciencia centrada en el yo y en la razón Ulises es capaz de llegar al destino. La razón determinada como astucia es la herramienta mediante la que el yo se demuestra como ejercicio de poder, que es capaz de salir victorioso en sus encuentros con las tentaciones y amenazas del viaje. La *Odisea* es, desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer, la narración de una subjetividad idéntica a sí misma que se autoafirma mediante la oposición y el ejercicio de poder. Si el mito es el paradigma de una forma de explicación e interpretación del mundo mediante mecanismos narrativos, la imagen del mundo transmitida por la *Odisea* es la de la dicotomía entre el hombre y la naturaleza y la de un mundo basado en el ejercicio de poder y la dominación. La oposición entre el hombre y la naturaleza expuesta en la *Odisea* y el ejercicio de poder, así como los atributos del hombre moderno representados por Ulises son dos aspectos entrelazados, ya que la técnica es la base del conocimiento tal y como se muestra en la epopeya homérica, esto es, como poder y dominación, y la astucia es el órgano del yo, es decir, de una figura que se establece como estable e idéntica a sí misma, cuya puesta en práctica se manifiesta en la técnica. La lucha de Ulises contra las fuerzas de la naturaleza simbolizadas en las figuras de las sirenas, Polifemo, Scila y Caribdi, etc. es, según la perspectiva de Adorno y Horkheimer, el análisis racional de la oposición entre las amenazas y tentaciones de la vida y sus soluciones ante el horizonte existencial humano representado por el objetivo estable e inamovible final y que consecuentemente sirve de fundamentador

¹² Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 53.

de identidad, Ítaca. La técnica, la astucia y el ejercicio de poder son los mecanismos que nos protegen de la naturaleza mediante la oposición y la lucha. Ejemplares en este sentido son los encuentros con Polifemo (no tratado en el análisis de Adorno y Horkheimer) y con las sirenas. En el primer caso los hombres de Ulises hacen del tronco de un árbol un arma con la que enciegan al cíclope. Los hombres de Ulises se transforman mediante la técnica en una fuerza tecnológica que es capaz de aniquilar a Polifemo.¹³ Mediante la transformación de las materias primas en herramientas es el hombre capaz de salvarse de los peligros de la naturaleza. En el segundo se da un doble movimiento para la liberación del peligro de las sirenas: por un lado una división entre Ulises y sus hombres, ya que él se ata al mástil y puede escuchar a las sirenas sin poder soltarse, mientras que sus compañeros de viaje reman con los oídos tapados con cera, de tal manera que son incapaces de oír los cantos y gracias a su trabajo como remeros del barco escapan de las sirenas.

In der Arbeit wird die Gefährlichkeit der Natur überwunden; die Gefährten rudern das Schiff glücklich an der Sireneninsel vorbei, weil sie von dem Ntürlichen, sofern es als Macht erscheint, nichts mitbekommen.¹⁴

El trabajo tiene como consecuencia que a los remeros no tienen contacto con la vivencia del mundo.¹⁵ Esto implica para Adorno y Horkheimer que hay solamente dos posibilidades de escape de la tentación de los cantos de las sirenas. Por un lado desconocer por completo las tentaciones de la vida,¹⁶ de tal manera que el fin último (Ítaca) se mantiene imperturbable. Esta forma de escape se les asigna a los trabajadores, desconocedores de las tentaciones del viaje. Por otro lado la forma de superación de la tentación asignada al señor que hace que los demás trabajen para él y que consiste en conocer las tentaciones del viaje pero impedirse a sí mismo la caída. El siervo está sometido en cuerpo (tiene que remar) y alma (no puede oír) mientras que el señor sufre la degradación mediante la tentación de ser disuelto por la naturaleza que le envuelve.¹⁷ El origen de la tentación se encuentra para los filósofos de la escuela de Frankfurt en la parte de la naturaleza que la racionalidad ha elimi-

¹³ Cfr. Achim Geisenhanslücke, *Masken des Selbst: Aufrichtung und Verstellung in der europäischen Literatur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006), 36.

¹⁴ Günter Figal, “Odysseus als Bürger”, en *Ideen: Zeitschrift für Ideengeschichte* 2, Nr. 2 (Sommer 2008): 51.

¹⁵ Figal, “Odysseus als Bürger”, 51.

¹⁶ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 40.

¹⁷ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 42.

nado del mundo que el hombre ha hecho suyo y que simbolizan las sirenas.¹⁸ Éstas representan la naturaleza disolutiva contra la que la subjetividad basada en la identidad consigo misma se tiene que defender. Puesto que, pese a la dicotomía impuesta por la racionalidad, en la que el hombre y la naturaleza son dos opuestos, el hombre es también parte de la naturaleza, éste quiere volver a ser parte de lo eliminado en la oposición.¹⁹ La conclusión del análisis de Adorno y Horkheimer es que la aplicación de la racionalidad como medio de liberación implica por un lado la oposición del hombre y la naturaleza y por otro la obtención de poder y control y además el sometimiento de una parte de la sociedad. La racionalidad trae consigo la manipulación del otro, siendo este otro tanto la naturaleza como el resto de la humanidad. Esta manipulación determina el desarrollo de la civilización.²⁰ Mediante el trabajo se superan los peligros de la naturaleza. Ulises simboliza el uso de la racionalidad como medio de liberación de los peligros y dificultades del mundo y el uso del sometimiento del otro como mecanismo de organización social. Consecuencia de esto es el carácter de la *Odisea* como historia de un yo que se autoafirma mediante la astucia y el uso de la técnica y que por ello no cae en la tentación de la disolución ante las fuerzas de la naturaleza. Ulises es la figura de la identidad, del sujeto sin fisuras que pese a las tentaciones y los peligros nunca se abandona y nunca abandona su objetivo final: la vuelta a casa, Ítaca. Para una racionalidad cuyos objetivos son el control del hombre y la naturaleza, la comprensión de la sociedad según los criterios del progreso y de los avances técnicos, es de suma importancia que los hombres sean considerados como seres invariables. Para un hombre, que vive en un mundo finito, con una divinidad ordenadora o con una instancia dadora de sentido (la idea de un futuro mejor, la idea de progreso), su vida tiene sentido y él mismo se siente seguro y necesario, parte del todo. Para tal hombre existe además un hogar al que retornar, de modo que la vuelta a Ítaca es posible, puesto que todo se mantiene idéntico e inmutable. Todo esto es en el fondo una mitologización de los conceptos de persona e identidad: “Das Selbst ist die innerste Position des Mythos.”²¹ El yo es un mito. La *Odisea* es mítica no solamente por su estructura narrativa y las figuras que aparecen, sino por ser la narración de un sujeto idéntico a sí mismo. La categoría del sujeto tal

¹⁸ Figal, “Odysseus als Bürger”, 55.

¹⁹ Figal, “Odysseus als Bürger”, 52 y 55.

²⁰ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 50.

²¹ Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955), 342.

y como se representa en la figura del héroe homérico es la limitación de las formas reales que podría asumir el yo. Rimbaud tematiza en sus poemas y en su propia vida la lucha contra y la muerte misma de esa forma de sujeto. La afirmación paradigmática de la poética vital rimbauldiana *Je est un autre* y su misma desaparición mediante su ostracismo autoimpuesto con su periplo africano es la base de la crítica a una imagen del mundo que ya no es posible mantener en pie y que hace suya Bolaño desarrollando una odisea postmoderna en la que Rimbaud sustituye como paradigma del hombre al obsoleto Ulises.

El siglo XX ha sido la época en la que todas las certidumbres transmitidas por la ilustración y la modernidad en las que se basaba la comprensión del mundo, de la historia y del hombre mismo se han convertido en ruinas, de tal modo que el ser humano se ha encontrado perdido en un mundo fragmentado, incomprensible, insalvable. Entre muchas expresiones, este hecho se ha materializado en la literatura en la sustitución de la figura del sujeto idéntico, fiable, consciente de sí mismo y de su entorno, por una subjetividad consciente de la contingencia del mundo y de sí misma, y que busca su lugar en el mundo sin tener para ello una brújula que le marque el norte. Las formas de representación de la subjetividad de Bolaño, Fowles, Auster, Marías, Vila-Matas como representantes de la postmodernidad, e incluso de Faulkner, Joyce, Proust, Musil y Beckett como precursores de la postmodernidad, se mueven entorno a un centro vacío que se intenta llenar en vano. El hombre es un ser abierto²² que se enfrenta a un mundo sin certezas ni directrices y cuya manifestación literaria es el héroe postmoderno: un héroe que no sabe qué busca y que es incapaz de establecer una “ética épica”.²³ *Los detectives salvajes* anuncia mediante su relación intertextual con la *Odisea* y con Rimbaud la manifestación de la subjetividad del fin del siglo XX: fragmentada y que hace de la desaparición su forma de existencia. La razón, la historia, el progreso y la utopía, los que podríamos llamar los cuatro jinetes de la modernidad, han perdido validez ante los acontecimientos del siglo XX.²⁴ Contra ellos orienta la filosofía postmoderna su crítica y en esta crítica se basan las expresiones literarias postmodernas.²⁵ Para el caso que nos atañe en este tra-

²² Cfr. Juan Manuel Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna* (Valencia: Torant lo Blanch, 2008), 128.

²³ Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna*, 189.

²⁴ Véase, por ejemplo, a este respecto la tesis de Jean-François Lyotard sobre el fin de los grandes relatos en Jean François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1978).

²⁵ Es importante resaltar que, siguiendo la argumentación de Welsch en Wolfgang Welsch,

bajo es fundamental la crítica y la transformación de la representación de la subjetividad. Durante la modernidad se afianzó la idea de un sujeto entendido como razón y entendimiento opuesto al mundo cuya máxima expresión fue la dicotomía cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*.²⁶ Esta concepción de la subjetividad se mantiene inamovible hasta bien entrado el siglo XX, ya que incluso la crítica de Freud, que en un primer momento da la impresión de minar la credibilidad de esa subjetividad moderna, lo que hace en el fondo es reformar su superficie sin tocar su estructura: Freud considera la transparencia y la unidad del yo como una ficción, transformando esa unidad en una trinidad formada por el yo, el super yo y el ello. Con ello desaparece en parte la imagen de una subjetividad unitaria pero no la de una subjetividad centrada e idéntica a sí misma.²⁷ Para la postmodernidad es fundamental desmascarar como falsa la dicotomía del hombre en extensión y pensamiento, ya que lleva por un lado a una concepción falsa de la unidad del individuo y por el otro a una fragmentación del sujeto a un nivel incorrecto. Los postmodernos desconfían del *cogito* como instancia que da lugar a la unidad del sujeto. Para ellos es la unidad el producto de la centralización de las vivencias y sensaciones, no un centro del que emana la identidad. La unidad del sujeto en el fondo no es una verdad ontológica sino una concepción epocal que “s’effaceraît, comme à la limite de la mer un visage de sable.”²⁸ La unidad del hombre en el fondo es para la postmodernidad un constructo que proviene del método cartesiano que solamente acepta los elementos claros y medibles y que reduce todo lo que no se deja medir y cuantificar. El hombre postmoderno no es una unidad centralizada sino una multiplicidad de

Unsere postmoderne Moderne (Berlín: Akademie Verlag, 2008), el pensamiento postmoderno no es un pensamiento antimoderno, sino que significa el desarrollo de capacidades y directrices de la modernidad, que a lo largo de la historia han caído en el olvido o pasaron a ser secundarias para la corriente principal, que dedicó todos sus esfuerzos al establecimiento de las ideas de desarrollo y utopía. La postmodernidad no es el fin de la modernidad, sino una reformulación de lo que debería y podría haber sido la modernidad y que todavía es posible.

²⁶ Digo “se afianzó” porque son numerosos los puntos que vinculan a Descartes, su afirmación de la razón como criterio de veracidad y sus tesis de la dicotomía entre cuerpo y mente, con ideas ya formuladas por los presocráticos y que tuvieron eco durante gran parte de la historia del pensamiento occidental. Véanse a este respecto los fragmentos 345, 454, 467, 537, 568, 572 y 573 de Geoffrey Steven Kirk y John Earle Raven, *Los filósofos presocráticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1994).

²⁷ Cfr. Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985), 71.

²⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966), 398.

acontecimientos, impulsos, tendencias y sentimientos. Perteneciente a la corriente literaria del post-boom e incardinado de pleno en la postmodernidad, Bolaño narra en *Los detectives salvajes* una odisea en la que los protagonistas ya no son paradigmas de una individualidad centralizada e inamovible. De hecho sus dos personajes principales no son señores de una isla sino poetas, que sin embargo conservan suficientes rasgos del héroe homérico para que éste sea todavía reconocible y por ello más evidente la transformación de su persona en la de Rimbaud.

Veamos pues, cuales son los rasgos intertextuales que hacen de Ulises Lima y Arturo Belano los representantes de una odisea postmoderna en la que Ulises se transforma en Rimbaud.²⁹

En primer lugar claramente los nombres de ambos protagonistas son referencias al héroe homérico (Ulises Lima) y al poeta simbolista (Arturo Belano – Arthur Rimbaud + Roberto Bolaño). En segundo lugar la estructura del relato bolañiano reproduce la forma de la epopeya homérica basada en tres partes bien diferenciadas: la telemaquía, 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.³⁰

Veamos ahora de qué manera Bolaño trabaja estos rasgos de su narración para hacer de ella una odisea postmoderna y sustituir la figura del héroe homérico, figura que ha perdido significatividad para la sociedad postmoderna, por la figura del poeta simbolista, que encarna fielmente los anhelos y las idiosincrasias del sujeto postmoderno, de tal manera que Bolaño concluye un mito sustituyéndolo por otro, pues como se ha visto el fin del mito no

²⁹ Explicito los rasgos más evidentes y dejo de lado para una consulta personal las referencias directas que por mor de espacio no puedo exponer en el cuerpo del trabajo. Las más evidentes se encuentran en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 30, 143, 366 y 433.

³⁰ Como se ha visto al inicio de este trabajo es de suma importancia ver que la estructura del mito forma parte de su recepción y de su significatividad para reconocer en la estructura narrativa de la novela la base de la epopeya homérica y su potencial significativo. Cf. Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, 28.

es posible, sino que éste se transforma hasta su irreconocibilidad para ser sustituido por nuevos mitos.

Ulises representa como señor de sus tierras el hombre como dominador del mundo y como soberano sobre sus súbditos. En contrapartida son figuras emblemáticas de las narraciones bolañianas el detective y el poeta.³¹ Mientras que Ulises es un conquistador, un guerrero, un soberano, y que consecuentemente está en el centro de la sociedad y en lo más alto de la pirámide social, y el uso de la fuerza y la violencia son atributos lógicos de su persona, en el caso de Lima y Belano nos encontramos con unas figuras que en la sociedad no juegan ningún rol determinante, ya que son poetas que desprecian el mercado literario (se oponen a Paz y a Neruda) y se dedican a buscar poetisas olvidadas y perdidas en el desierto de Sonora. La poesía es para ellos una forma de vida que va más allá de escribir poemas, como se ve en la parte central de la novela. Vida y poesía son indistinguibles. Además, “[l]a literatura no es inocente”,³² afirmación que atañe al posible carácter de discurso de poder que puede asumir el discurso literario y poético, y que es fundamental para entender también la vinculación de los dos protagonistas con el silencio poético rimbauldiano. Hemos pasado de una figura que representa el centro de poder a un dúo que rehúye la centralidad y el poder y se identifica con la periferia social.

El tema del viaje sufre también una importante transformación. Para Ulises era la vuelta a la patria, el centro vital representado por Ítaca, la base de su indestructible oposición a las tentaciones surgidas a lo largo de su odisea por el Mediterráneo. En su cosmovisión existe el orden, representado por su vuelta al hogar. En el mundo heredado de los proyectos fallidos de la ilustración y la modernidad ya no es posible el retorno al hogar como en el caso de la *Odisea*. ¿Qué puede hacer el hombre en este nuevo mundo? ¿Qué le espera al hombre que sabe que ya no hay retorno a casa posible? Por un lado, la transformación del viaje en búsqueda sin objeto, en vagabundeo sin rumbo; por otro, la desaparición. Este segundo aspecto será analizado con detenimiento en relación a la figura de Rimbaud. Como dice Susanne Hartwig “[e]l Ulises bolañiano es un hijo del siglo XX que sólo existe mientras viaja sin tener como centro y anclaje una patria. *Los detectives salvajes* es una novela de

³¹ Cfr. Adriana Castillo de Berchenko, “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”, en *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, ed. Fernando Moreno (Poitiers: Université de Poitiers, 2005), 44.

³² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 151.

formación que no se cierra.”³³ La vuelta a la patria no es posible. El retorno al D.F. de 1976 es en el fondo un espejismo, ya que analizando con detenimiento esta parte, no son los protagonistas los que retornan al origen, sino la narración misma que, tras la desaparición de Belano en África, retorna al punto de partida, mostrando no el fin del viaje, sino retornando al inicio de la odisea de Lima y Belano³⁴. De este modo parodia Bolaño la circularidad del relato homérico y lo transforma en una vuelta a los orígenes ficticia y engañosa. Naturalmente el vagabundeo de Lima y Belano viene determinado también por la figura de Rimbaud, ya que los viajes, vagabundeos del poeta francés, así como la trinidad formada por juventud, poesía y revolución caracterizan el impulso viajero de los protagonistas de *Los detectives salvajes*.

En este punto podemos pasar al análisis de la figura y la producción del poeta simbolista para poder determinar posteriormente, cuales de sus cualidades y sus rasgos se encuentran en la narración bolañiana, y así poder centrar el análisis final del presente trabajo en la subjetividad expuesta en la novela de Bolaño y su tematización a través de la transformación de Ulises en Rimbaud.

Para algunos críticos el análisis y la tematización del silencio rimbauldiano así como de su vida en África es una falsificación de su relevancia para la historia de la literatura y una depreciación de su poesía.³⁵ Esta perspectiva yerra al negar la significación fundamental del gesto rimbauldiano. El silencio de Rimbaud describe su rechazo de la propia poesía, de tal forma que ese silencio tiene un efecto literario: “[...] el silencio no anula la obra; por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad.”³⁶ El silencio y la desaparición del poeta francés son objeto necesario del análisis del poeta simbolista, ya que el motivo de su rechazo a seguir componiendo poemas no es una decisión tomada desde la vida, sino tomada desde su posición poética

³³ Susanne Hartwig, “Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño”, en: *Iberoamericana* 28 (2007): 68.

³⁴ La circularidad es uno de los elementos estructurantes fundamentales de la novela. Carmen de Mora, “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*”. En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Berlín: Peter Lang, 2010), 203–221.

³⁵ Véase a este respecto Etienne, “Le bruit que fait votre silence”, en *Parade sauvage* 2 (1985): 4, y Gabriel Bounoure, *Le silence de Rimbaud: petite contribution au mythe* (Paris: Fata Morgana, 1991), 27.

³⁶ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (Barcelona: Anagrama, 2000), 74.

misma: para Rimbaud “[l]a literatura no es inocente” y por ello decide acabar con ella. El carácter exigente de Rimbaud respecto a sí mismo y a su obra es la causa primera de su silencio. La imposibilidad de la reconciliación entre la realidad y el ideal a través del verbo como instancia creadora de sentido y de perfección inmanente hace que Rimbaud sienta como imposible mantener su exigencia a la palabra poética. Rimbaud no podía ignorar lo que él demandaba a la poesía y se demandaba a sí mismo. Desde el momento en que vio que esas exigencias no podían ser satisfechas mediante la palabra poética decidió abandonar la escritura. El silencio rimbaldiano no es el olvido de la poesía, sino el reconocimiento que la reconciliación inmanente con el ideal solamente puede llevarse a cabo en la vida. Fundamental para el análisis del silencio y la desaparición del poeta francés es *Une saison en enfer*.³⁷ En este conjunto de poemas en prosa hace Rimbaud un balance de su propia producción. Es su veredicto sobre su propia poesía: “*La Saison* dit tout, précise Maurice Blanchot, c’est en ce sens qu’elle est écrite à la fin.”³⁸ Si bien es cierto que los poemas en prosa de las *Illuminations* se escribieron posteriormente a *Une saison*, no se trata de un retorno a la primera producción poética. Las *Illuminations* son la tentación de la poesía para un poeta que ya le ha dado la espalda a la literatura y se quiere dedicar de pleno a la vida. Los poemas últimos de Rimbaud son los últimos coletazos de una actividad moribunda, que en este último estadio de su desarrollo no pueden ofrecer ninguna relación con el mundo exterior y por lo tanto no ofrecen ninguna transitividad, sino que se encierran sobre sí mismos. Verstraëte ve como indicativo de esta falta de transitividad en la incapacidad de la poesía de captar el conocimiento del mundo, que se cuela en las líneas de las *Illuminations*: “Le poète a ainsi souvent recours au préfixe négatif «in» pour qualifier cet inconnu, signifiant par là l’impusissance des mots [...] Ces adjectifs [...] ne font que renvoyer à un «ailleurs», non dit parce qu’indicible.”³⁹ El poeta de *Une saison* ya no es el *vates* creador de un nuevo mundo a través de su palabra; ni tampoco el *voyant* que muestra al resto de mortales el mundo verdaderamente real y paradójicamente creado por él mismo. El poeta es incapaz de reconstruir el mundo o de crear uno nuevo. El yo lírico se reconoce como una instancia incapaz de tener efecto real en el mundo desde su posición en una realidad

³⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux (Paris: Gallimard, 2009), 243–280.

³⁸ Frédérique Toudoire-Surlapierre, “Les adieux de Rimbaud”, en *Parade sauvage* 21 (2006): 217.

³⁹ Daniel Verstraëte, *La chasse spirituelle d’Arthur Rimbaud: Les Illuminations* (Paris: CERF, 1980), 10.

autoreferencial e independiente, y en consecuencia, reconoce la dicotomía entre mundo y poesía y la imposibilidad de influencia sobre el mundo anunciada en la *Lettre du voyant*.⁴⁰ *Une saison* es una obra reflexiva en la que se trata la discrepancia entre vida y poesía. Ante la pregunta de la posibilidad de un fin a la crisis de los valores occidentales a través de la palabra poética el yo poético llega a la conclusión que la poesía no puede deshacerse de las ataduras del pasado, la tradición y la cultura, y que por lo tanto es incapaz de alcanzar la tan ansiada verdad.⁴¹ “Le tragique de cette œuvre, sensible dans *Délires II*, c’est aussi la conscience que l’expression nouvelle est une réplique de l’ancienne.”⁴² En esta parte, que es un comentario sarcástico de la producción previa del propio Rimbaud, se expresa esa imposibilidad tratando su poesía como “une de mes folies”⁴³ y en los verbos que introducen todo el comentario de sus experiencias como poeta: “je me vantais [...] j’aimais [...] je rêvais [...] j’inventai [...]”⁴⁴, para finalmente despedirse de ella situando la belleza no en la poesía misma, sino fuera de ella: “Cela c’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté.”⁴⁵ En la cuarta parte de *Mauvais sang* nos encontramos con un texto, en el que un yo desesperado reconoce la imposibilidad de huir de la tradición cristiana, así como de la carga moral de la tradición y la cultura: “On ne part pas – Reprenons les chemins d’ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l’âge de raison [...] *De profundis domine*, suis-je bête!”⁴⁶ El silencio que resulta de la definitiva negación de la poesía es el resultado de la necesidad de verdad, que es de hecho inalcanzable mediante la palabra poética: “Connais-je encore la nature? me connais je? *Plus de mots*. J’ensevelis les morts dans mon ventre.”⁴⁷ Con *Une saison* se anuncia, pues, no sólo la crítica cáustica de la producción previa, sino además el fin de cualquier tipo de poesía posterior: “Quelles que soient les dates «réelles» d’écriture de ces recueils poétiques, Rimbaud destitue, dans *Une saison en enfer*, la poésie tant qu’avenir potentiel: il cherche à

⁴⁰ Cfr. Rimbaud, “Lettre du voyant”, *Œuvres complètes*, 339–341.

⁴¹ Tanto para Baudelaire como para Rimbaud es fundamental un “[...] besoin tout aussi irrépressible, celui de savoir ce qui vaut vraiment, d’en finir avec l’illusoire: un besoin de vérité.” Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud* (Paris: Editions du seuil, 2009), 17.

⁴² Danielle Bandelier, *Se dire et se taire: L’écriture d’Une saison en enfer d’Arthur Rimbaud* (Neuchâtel: Baconnière, 1988), 11.

⁴³ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 263.

⁴⁴ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 263.

⁴⁵ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 269.

⁴⁶ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 249.

⁴⁷ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 251.

se défaire non seulement temps d'avant, mais aussi de l'écriture qui lui est inhérente."⁴⁸ En el momento en que Rimbaud ve imposible la reconciliación con el ideal en la inmanencia, ve en la poesía un discurso más entre muchos, que promete el ideal pero es incapaz de aprehenderlo y realizarlo. Ante este descubrimiento sólo le queda a Rimbaud una opción: el silencio. Ya en *Matin* reconoce el yo lírico: "N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance! [...] Moi, je ne puis plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*"⁴⁹ El yo lírico ya no sabe, ya no puede hablar, puesto que el paraíso perdido de la juventud es irrecuperable y sólo existen promesas de un más allá que nunca se ven cumplidas. Es por ello que el poeta decide en *Adieu* volver a la tierra, al suelo, ya que sólo la vida puede realizar las ansias de verdad: "Moi! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre! Paysan!"⁵⁰ La vida misma es la máxima aspiración del hombre, y el regreso a ésta permite que el yo lírico cante victoria: "la victoire m'est acquise..."⁵¹ El reconocimiento de la imposibilidad de salvación mediante cualquier tipo de discurso (religioso, filosófico, poético) conlleva el reconocimiento de la vida misma como forma de unión de la realidad, la verdad y el yo: "et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps.*"⁵² Sólo en la vida, en la vuelta a la tierra y al mundo es posible alcanzar la verdad física y espiritual. El silencio y la desaparición del poeta simbolista tienen, pues, múltiples facetas, ya que por un lado

[c]e silence dit *non* à la banalité humaine environnante, il dit *oui* à la splendeur cosmique. Mais très vite l'adolescent apercevra cette singularité qui fait de lui un étranger perdu dans un bonheur incompréhensible. Il prend conscience de sa force, de sa gloire, de ses possibles. Alors viendra le silence cruel du fils du soleil, du voleur de feu, de l'initié, du révolté. Ce sera cette fois le silence négateur, le silence démoniaque une rage taciturne de destruction.⁵³

Y por otro

[l]e silence de Rimbaud est fait de plusieurs silences. Silence d'acceptation et silence de refus. Silence de participation extasiée et silence de négation

⁴⁸ Toudoire-Surlapierre, "Les adieux de Rimbaud", 229.

⁴⁹ Rimbaud, "Matin", *Œuvres complètes*, 277.

⁵⁰ Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 279.

⁵¹ Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 280.

⁵² Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 280.

⁵³ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 34.

démoniaque. Silence de violences guerrières et silence pacifique "des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie". Silence des exterminations barbares et silence heureux de l'humanité fraternelle, réconciliée avec le monde. Silence halluciné devant la parade sauvage des apparences et silence mystique de "l'univers sans images".⁵⁴

Es este "univers sans images", un universo sin centro neurálgico organizador y limitador, el que solamente a través de la experiencia vital propia se puede alcanzar:

[...] il a rejeté l'illusion d'une littérature qui cesserait d'être littérature pour devenir la vraie vie. Mais vivre vraiment, ne serait-ce pas construire sa vie comme un poème? [...] Nier la vie en la vivant parmi les hommes, au niveau du langage commun. La condition la plus secrète est d'enfouir sa singularité dans la forme la plus triviale de l'action. La parfaite solitude est celle de l'homme qui, sachant qu'il n'est pas du monde, se condamne à n'écrire plus que des relevés de factures ou des états de liquidation.⁵⁵

La decisión de Rimbaud de silenciar la poesía y desaparecer la vida no es en ningún caso una negación de la vida, sino su máxima afirmación, la afirmación de la vida vivida como "liberté libre". Es importante constatar que el objetivo de Rimbaud no era la creación de un mundo trascendente basado en la poesía, como pueden serlo la religión o los discursos filosóficos. El objetivo último de Rimbaud era la transformación de nuestro mundo mediante la poesía. De algún modo la poesía rimbaldiana sigue siendo válida pese al posterior silencio, ya que el objetivo de aquélla era conseguir la verdad en la vida. La dificultad radicaba en que finalmente esa transformación, el *je est un autre*, no se puede conseguir mediante la poesía, sino mediante la experimentación vital. La poesía puede anunciar el fin de la subjetividad estática, la necesidad del fin de la tradición y la sumisión a postulados trascendentes y religiosos, pero no puede alcanzar su realización. Sólo la vida muestra el camino a la verdad y la realización del ideal en la inmanencia; pero no la vida aburguesada de la provincia francesa o de la capital, ya que esa vida sería cómplice con el poder: la vida organizada, común, rutinaria sería la muerte en vida. La verdadera vida tiene "[u]n besoin de disparaître – un besoin de rompre avec le discours ..." ⁵⁶ Para romper con los discursos de poder, para vivir la vida de primera mano y acercarse así a la verdad era necesaria una *déterritorialisation*: la desaparición en el desierto africano.

⁵⁴ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 38.

⁵⁵ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 42.

⁵⁶ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 39.

Finalmente, tras la exposición de las figuras de Ulises y de Rimbaud podemos establecer las oposiciones entre ambas y esclarecer su papel simbólico en el desarrollo de la novela de Bolaño.

Claramente a la subjetividad moderna basada en una identidad inamovible, estable, centrada y representada paradigmáticamente en la figura de Ulises se le opone la expuesta en la poesía y vida de Rimbaud: una subjetividad experimentativa, en constante búsqueda, sin miedo al cambio y que no tiene un centro definido. Esta subjetividad rimbauldiana se corresponde con la subjetividad del mundo postmoderno: volátil, sin esencia clara y que se desarrolla mediante la búsqueda constante. Esta nueva subjetividad se sabe finita, contingente y duda de sí misma y del mundo. La identidad no es una esencia dada y centrada, sino que es una tarea personal. Para esta nueva subjetividad el yo es la “innerste Position des Mythos”⁵⁷ y la identidad es la “Urform der Ideologie”.⁵⁸ Para liberarse de estos corsés son necesarios valor y renuncia:

Es ist der Verzicht darauf, das Maß aller Dinge zu sein, was das Subjekt den Sinn seiner Existenz entdecken lässt: In seiner Kontingenz von der Welt zwar im Stich gelassen und mißachtet zu werden, zugleich aber diese Welt als das zu wissen und zu entdecken, was ohne seinen Verzicht und den aller auf deren Subjektivitäten nicht sein könnte.⁵⁹

El sujeto como ser que renuncia a ser el centro del mundo, el sujeto como ser que se sabe frágil, voluble, sin brújula, que tiene que hacer de su vida un punto de partida para la experimentación vital pues la trascendencia ya no es garante de sentido y la inmanencia no forma un todo organizado y congruente, es el sujeto que puebla la literatura postmoderna y del que Lima y Belano son ejemplos paradigmáticos.

En Bolaño hay una clara “[...] voluntad de no querer otorgar al sujeto una coherencia de la que carece, de no querer estructurarlo desde un logos impuesto ...”⁶⁰, de tal modo que Lima y Belano encarnan el sujeto postmoderno, para el que toda trascendencia ha perdido valor y que incluso la inmanencia no ofrece garantías suficientes para el establecimiento de coordenadas sobre las que construir una orientación vital. Este hecho se explicita en la búsqueda

sin objeto, el viaje sin fin y el vagabundeo. Para ambos es la vida un experimento mediante el cual se autoafirman sin entregarse a los mecanismos de poder de la sociedad o del mundo literario. Su vida es la vida en la periferia. Es por ello que corren constantemente el peligro de desaparecer. De hecho, esa desaparición no es un peligro, sino que es, como se expondrá al final de este trabajo, la consecuencia buscada de las premisas existenciales que heredan de Rimbaud: la libertad de la propia existencia y la independencia de los mecanismos de poder como instancias únicas dadoras de sentido. Su modelo es la *liberté libre* de Rimbaud. La relación intertextual de la novela de Bolaño con Ulises y la *Odisea* ha sido expuesta anteriormente. Veamos ahora cómo se articula la figura y la poesía de Rimbaud en la novela, de tal manera que se puede considerar *Los detectives salvajes* como una odisea postmoderna cuyo protagonista final es una subjetividad de raigambre rimbauldiana.

La identidad es un tema recurrente en toda la novela. En un pasaje dice García Madero sobre Lima y Belano: “Me parecieron conocidos e intenté penetrar la oscuridad que los envolvía y descifrar sus rostros. Fue en vano.”⁶¹ Las dos figuras principales se presentan pues como indescifrables, son un acertijo. De hecho, el acertijo se mantiene hasta el final, ya que de Ulises Lima se dan diversas versiones de su vida: “Según algunos se había vuelto alcohólico y drogadicto. Un tipo violento al que rehuían sus amigos más cercanos. Según otros se había casado y se dedicaba a su familia a tiempo completo. Todo era vago y lamentable.”⁶² No es posible hacerse una idea coherente del personaje. La identidad de los protagonistas no define su ser o su vida. Su identidad es más bien la novela, la exposición de sus vagabundeos. Es importante resaltar que son dos los protagonistas, deshaciendo también la imagen del único protagonista como sujeto que carga con el significado de la narración. Para Grinor Rojo son ambas figuras dos caras de un ser que se ha dividido.⁶³ En mi opinión, sin embargo, no se trata de dos caras opuestas sino de dos representaciones de una misma tendencia: la desaparición. La importancia de esta tendencia se hace evidente cuando Arturo Belano se convierte en la auténtica figura principal, pues por una parte su nombre es el alter ego del autor y del poeta francés (Arturo-Arthur + Bolaño-Belano) y por otra desaparece al fin cronológico de la novela en África. De hecho, la desaparición es un *leitmotiv* durante toda la novela. La representante del realvisceralismo

⁵⁷ Adorno, *Prismen*, 342.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 149.

⁵⁹ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 306.

⁶⁰ Dunia Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”, en *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño*, eds. Celona Manzoni et al. (Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005), 82.

⁶¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 27.

⁶² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 457.

⁶³ Cfr. Grinor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, ed. Patricia Espinosa H. (Santiago: Frasis, 2003).

de los años 20, Cesárea Tinajero, desapareció en el desierto de Sonora tras la publicación de su único poema conocido y nadie supo más de ella, hasta que Lima y Belano la encuentran tras mucho esfuerzo en un pueblo de Sonora. García Madero desaparece asimismo de dos maneras distintas. En primer lugar desaparece del mundo literario al no ser conocido por un crítico literario especializado en los realvisceralistas: “¿Juan García Madero? No, ése 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.”⁶⁴ No existe como representante del realvisceralismo. En segundo lugar desaparece al quedarse junto con Lupe en la vivienda de Cesárea y no volver al D.F. Los amigos, los familiares y la familia no saben nunca más nada de él. De hecho es García Madero la única figura que es capaz de desaparecer absolutamente: literaria y personalmente deja de existir para el resto. La desaparición es el proyecto existencial de Lima y Belano. Mientras que Ulises quiere hacerse un nombre para la posteridad mediante sus heroicidades y aventuras,⁶⁵ los dos protagonistas de la novela de Bolaño encarnan el signo contrario a través de la transparencia y la desaparición efectiva: “Nadie sabe dónde está. Él y Ulises han desaparecido”⁶⁶, “Ulises y Belano a veces desaparecían del DF. A algunos eso les parecía mal.”⁶⁷ Cuando Mary Watson explica su encuentro con Belano en Castelldefels dice “Hablabla [...] de un amigo [Lima] que había desaparecido en el Rosellón.”⁶⁸ Ulises Lima desaparece en Nicaragua durante un congreso de escritores mexicanos.⁶⁹ Incluso estando presentes son seres que no se perciben, invisibles: “Yo, la verdad, no lo veía, lo escuchaba, daba un paso, sacaba un libro, lo volvía a poner, ¡Yo escuchaba el ruido que hacía su dedo recorriendo los lomos de mis libros! Pero no lo veía.”⁷⁰, “[...] y lo peor de todo fue que nos lo dijo a Daniel y a mí, pero con Ulises al lado, sentado en su sitio de la mesa, escuchando como si fuera el hombre invisible ...”⁷¹ El motivo para esta tendencia a la desaparición es que “era su manera de hacer

⁶⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 551.

⁶⁵ Véase el canto V versos 300–313 de la *Odisea*, en el que Ulises, ante la posibilidad de morir en medio del mar, sin la gloria de la muerte en la batalla, dice que ésta sería “la muerte más triste”, la muerte anónima y sin recuerdo para la posteridad.

⁶⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 101.

⁶⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 185.

⁶⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 255.

⁶⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 334 y siguientes.

⁷⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 241.

⁷¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 290.

política.”⁷² El pensamiento simbolizado por Ulises reduce, anula y liquida las potencialidades del individuo. Solamente la desaparición o en su defecto la invisibilidad permiten oponerse a los mecanismos de poder que rigen un mundo ordenado según los parámetros representados en la subjetividad estable del héroe homérico. La desaparición es pues una forma de alejarse del sujeto encarnado por Ulises, ya que los personajes que desaparecen son aquellos que encarnan el papel que le tocaría representar al héroe homérico. De este modo se socava y derroca el símbolo del pensamiento moderno, exponiéndose así una forma de escapar de la dialéctica de la modernidad y el fin mismo del paradigma moderno. Rimbaud sustituye a Ulises y deviene el mito de la postmodernidad. El poeta simbolista es nombrado en dos pasajes de manera explícita. Primero cuando Lima recita y comenta el poema *Le cœur du pitre*.⁷³ En segundo lugar, y de manera significativa, cuando Jacobo Urenda explica su encuentro con Belano en África:

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 Rimbaud hasta que se le revolieron las tripas ...⁷⁴

De hecho, el encuentro entre Urenda y Belano es el testimonio de la definitiva encarnación simbólica del espíritu de Rimbaud en la figura de Belano, ya que Belano desaparece después de ese encuentro en la jungla africana. La novela ofrece, además, numerosas referencias intertextuales tanto a la vida como a la poesía de Rimbaud. No voy a distinguir entre ellas, puesto que para la recepción que expone la novela son indistinguibles. Como se ha dicho la invisibilidad es una forma más que tiene la desaparición de tematizarse. Esa misma invisibilidad aparece también en *Une saison*: “Au matin j’avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j’ai rencontrés *ne m’ont peut-être pas vu*.”⁷⁵ La presencia del yo lírico del poema de Rimbaud o de los protagonistas de *Los detectives salvajes* no implica su perceptibilidad. El motivo lo encontramos en otro pasaje de *Une saison*: “La vraie vie est absente.”⁷⁶ La auténtica realidad no es la presencia, sino que se encuentra oculta. Con respecto a las dos figuras principales de la novela de Bolaño nos encontramos

⁷² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 321.

⁷³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 154.

⁷⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 528.

⁷⁵ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 250.

⁷⁶ Rimbaud, “Délires I – Vierge folle”, *Œuvres complètes*, 260.

con una característica ausencia: aun cuando todo el grupo de realvisceralistas gira en torno a Lima y Belano, éstos aparecen en contadas ocasiones en el centro de las escenas relatadas por García Madero. Lima y Belano aparecen poco en la acción relatada, encontrándose siempre fuera de campo, desaparecidos y de camino a algún sitio impreciso, traficando con drogas, buscando el rastro de una poetisa desaparecida. Sin embargo ellos son el centro gravitacional del grupo. Esta ausencia se hace más explícita en la segunda parte: “[...] y ellos bebían nuestros licores, comían nuestras viandas, pero de una manera [...] ausente, tal vez, de una manera fría, como si estuvieran pero no estuvieran, ...”⁷⁷ La evasión del centro de atención, la desaparición como forma real de ser, de estar en el mundo, es la forma que tienen Lima y Belano de poner en práctica el verso de Rimbaud

J’ai eu raison dans tous mes dédains: puisque je m’évade!
Je m’évade!
Je m’explique.⁷⁸

La auténtica explicación del mundo, el auténtico desarrollo de las capacidades personales es solamente posible si se huye del mundo y se desaparece. La autoafirmación, la libertad incondicional y realmente libre es solamente posible en la medida en que se desaparece. Comentando el verso del poema *Le voyage* de Baudelaire “Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui” dice Bolaño: “O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores ...”⁷⁹ Exponiendo de este modo como correlativa a la vida la dialéctica del señor y el esclavo, la misma que se simboliza en la escena de las sirenas de la epopeya homérica. Solamente huyendo, haciéndose imperceptible, viviendo al margen de la sociedad, sin participación en el mundo literario, desapareciendo para la Historia, se puede escapar al mecanismo de ejercicio de poder y dominio simbolizado por Ulises. El deseo de Rimbaud de “[n]e pas porter au monde mes degoûts et mes trahisons”⁸⁰ lo encontramos también en Lima y Belano. El único camino que nos permite alcanzar la subjetividad no cosificada, la subjetividad no reducida a la identidad consigo misma, es la ausencia del mundo, la desaparición. Sólo el hombre desaparecido es el hombre realmente libre: “Que voulez-vous,

⁷⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 329.

⁷⁸ Rimbaud, “L’impossible”, *Œuvres complètes*, 271.

⁷⁹ Roberto Bolaño, “Literatura + enfermedad: enfermedad”, en *El gaucha insufrible* (Barcelona: Anagrama, 2009), 151.

⁸⁰ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 249.

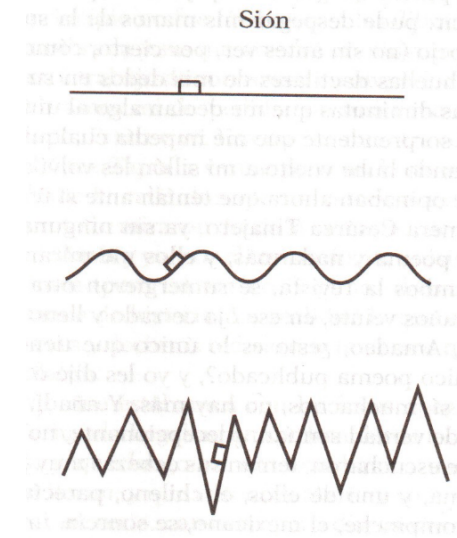


Figura 1: “Sión”, en: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 400.

je m’entête affreusement à adorer la liberté libre ...”⁸¹ Esta libertad toma la forma del viaje, del vagabundeo y de la navegación. Y aquí encontramos otra referencia intertextual a Rimbaud. El poema de Cesárea Tinajero se titula “Sión” (véase la figura 1). 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*.

Esta interpretación del poema nos remite a un dibujo de Rimbaud, en la que él mismo está sentado en un bote bajo el que se lee “Navigation” (véase la figura 2): Para Rimbaud y para Lima/Belano la vida es navegar, vagabundear. El nomadismo de ambas figuras llevará a que finalmente tanto Rimbaud como Belano terminen sus días en África, desde donde el poeta simbolista escribió a su familia la siguiente carta:

[...] du moment que je gagne ma vie ici, et puisque chaque homme est esclave de cette fatalité misérable, autant ici qu’ailleurs, mieux vaut même ici qu’ailleurs où je suis inconnu ou bien où l’on m’a oublié complètement et où j’aurais à recommencer!⁸²

⁸¹ Carta a Georges Izambard, Charleville, 2 Nov. 1870, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 337.

⁸² Carta a la familia, 10 de septiembre de 1884, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 552.



Figura 2: "Navigation", de Arthur Rimbaud, en *Album Rimbaud*, ed. Henri Matarasso y Pierre Petitfils (Paris: Gallimard, 1967), 17.

Tal vez sea García Madero el auténtico rimbauldiano de la novela, desapareciendo de manera absoluta. Sin embargo el paralelismo se establece entre Rimbaud y Belano, ya que ambos acaban desapareciendo a los ojos del mundo (y en el caso de Belano efectivamente) en África. Allí es donde acaban las ansias de libertad e independencia absolutas de ambas figuras. Solamente la vida, no la poesía, era capaz de realizar el ideal. Y solamente una vida de renuncia es capaz de huir de los mecanismos de poder y sumisión basados en la racionalidad moderna. Esa renuncia se realiza en Rimbaud y en Belano mediante "[u]n besoin de disparaître – un besoin de rompre avec le discours ..."⁸³ Belano es la reencarnación de Rimbaud el vagabundo y el nómada que desaparece en África. Belano es el "[f]ascinante héroe postmoderno ..., liberado de los estándares modernos de adscripción a una[...] identidad, ..."⁸⁴ Solamente una figura capaz de realizar el deseo de Rimbaud y capaz de incorporar a su práctica vital el modelo existencial rimbauldiano puede sustituir a Ulises. Solamente un personaje cuyo deseo es no caer en la maquinaria de la vida rutinaria, aburguesada y productiva puede acabar con la figura paradigmática de la modernidad. El centro de la novela lo forma un espacio vacío,

⁸³ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 39.

⁸⁴ Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna*, 266.

una instancia desaparecida: Rimbaud. La invisibilidad y la desaparición son la consecuencia de la experimentación consigo mismo, con la propia vida, que es a su vez la consecuencia de la pérdida de trascendencia y de confianza en los parámetros de la modernidad como garantes de sentido. Con Rimbaud/Belano se realiza en el centro de la novela un nuevo paradigma de la subjetividad, para la que la identidad es un correlato de los discursos de poder del pensamiento moderno. Que Ulises devenga Rimbaud realiza las necesidades de una nueva subjetividad por parte de la mentalidad postmoderna. Contra la imagen de identidad de la *Odissea* la novela de Bolaño tematiza una nueva subjetividad para la que no es el ser sino el devenir la base de la existencia. Vagabundear, viajar, desaparecer. La nueva subjetividad no necesita la razón, sino la total entrega de la propia existencia y esencia, es libertad y valentía al unísono. *Je est un autre*.⁸⁵ Al mito moderno de Ulises le ha sucedido el mito postmoderno de Rimbaud.

⁸⁵ Carta a Georges Izambard, 13 de Mayo de 1871, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 340.

