

LITERATURA Y POBRES DIABLOS: *LOS DETECTIVES SALVAJES* Y EL “REALVISCERALISMO”

Carlos Burgos Jara  
*Stanford University*

**Resumen**

El tema de este ensayo es el “pobre diablo”. Un tipo específico, además: el pobre diablo literario. La obra de Bolaño, y en especial *Los detectives salvajes*, contiene un numeroso repertorio de “pobres diablos”. El “pobre diablo” es lo que no tiene peso, lo que no puede fijarse ni asentarse bien en una tradición literaria. Es, de cierta manera, lo opuesto a la memoria: lo que no se recuerda, lo que vive en el olvido permanente. Su figura, además, puede servir como instrumento metodológico: podemos utilizarla para adentrarnos en el funcionamiento de una tradición literaria (en el caso de Bolaño, de la cultura literaria latinoamericana del siglo XX). De ahí, precisamente, su valor como categoría crítica. El “pobre diablo” se inscribe en la frontera entre lo visible y lo invisible, lo válido y lo inválido: señala todo aquello que una cultura literaria busca separar o “invisible” o “invisibilizar”. De muchas maneras, funciona como un borde que sirve para trazar las líneas divisorias dentro de una cultura literaria, para marcar sus tiempos, sus niveles y también sus contradicciones.

*Palabras clave:* pobre diablo, campo literario, capital cultural, ortodoxia, heterodoxia, nomadismo, desterritorialización, reterritorialización, líneas de fuga, “boom latinoamericano”, *intermezco*.

**Abstract**

The topic of this essay is “the poor devil,” specifically a literary version of that type. Bolaño’s work, especially *The Savage Detectives*, presents an extensive repertoire of “poor devils,” characters who have no importance, or who cannot be set or fit well into a literary tradition. In a way it is the opposite of memory: that which is not remembered and lives permanently in obscurity. Nevertheless, this figure can also serve as a methodological tool to thoroughly study a literary tradition, Latin American literary culture of the 20th century in Bolaño’s case, and thus its value as a critical category. The poor devil resides in the border between the visible and the invisible, the valid and the worthless, standing for

all that a literary culture wants to dismiss o “make invisible.” In many ways the poor devil functions as a border that draws limits within a literary culture, to mark its times, levels, and also its contradictions.

*Keywords:* poor devil, literary field, cultural capital, orthodoxy, heterodoxy, nomadism, deterritorialization, reterritorialization, lines of escape, Latin American literary “boom”, *intermezzi*.

A los real visceralistas nadie les da NADA.

Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros y recitales. Belano y Lima parecen dos fantasmas (*Los detectives salvajes*).

El tema de este ensayo es el “pobre diablo”. Un tipo específico, además: el pobre diablo literario. Son varias sus características. Una de ellas, la principal tal vez, es su absoluta levedad. El pobre diablo es lo que no tiene peso, lo que no puede fijarse ni asentarse bien en una tradición literaria. Es, de cierta manera, lo opuesto a la memoria: lo que no se recuerda, lo que vive en el olvido permanente.

Bolaño se refiere a sus pobres diablos modélicos, Lima y Belano, como fantasmas. El fantasma carece de cuerpo y de peso. Ante su figura se nos presentan, además, varios problemas de visibilidad. Al pobre diablo es difícil verlo, así se encuentre ahí, a nuestro lado. Kafka o Poe, escritores asociados normalmente con la imagen del escritor marginal, no son pobres diablos. Tal vez lo fueron en algún momento. En cuanto el pobre diablo se vuelve visible, se convierte en otra cosa. Por ello es una noción huidiza, que parece escaparse siempre de las manos. En cuanto es rescatado de la invisibilidad, el pobre diablo deja automáticamente su oscura condición.

Si el personaje es leve, huidizo y tiene problemas de visibilidad, es fácilmente comprensible por qué sobre él son siempre insuficientes las categorías más frecuentes de cierta crítica académica: las que se centran alrededor de la política, la clase social, el género o la raza (o el mestizaje o la hibridez). El pobre diablo literario no pertenece necesariamente a ninguna comunidad o grupo excluido política o socialmente. Puede ser muy pobre o muy rico, político o apolítico, un anarquista incluso. Ninguna de aquellas nociones lo explica por entero; aunque, desde luego, el pobre diablo tampoco se cierra a

aquellas categorías. Puede pertenecer perfectamente a cualquiera de ellas y también puede ser abordado sin problema desde ellas.

No hay que confundir al pobre diablo con el “escritor maldito”. No hay forzosamente misterios, rebeldías o extremismos que recorran su obra, su persona o su lugar en la literatura. No es necesariamente un “mal escritor”. Puede (si es que publica) ser un escritor muy “bueno” o muy “malo”, según los patrones del campo en que se desenvuelve. Pero el caso es que nunca sabremos sobre su real “valía” literaria. Tampoco es un “raro”. La condición de “raro” puede ser un valor en un campo cultural determinado (e inclusive el artista puede explotar esa condición para reforzar su valor). Lo mismo pasa con el “outsider”: se puede no seguir las tendencias dominantes de un campo, pero ese mismo campo puede reconocer un valor y una visibilidad en esa diferencia.

El pobre diablo, por el contrario, es prácticamente invisible e irreconocible. Su estatus no viene acompañado de ningún aura particular; salvo, desde luego, la de ser un “Don Nadie”. El “Don Nadie” carece de genealogía y de historicidad: su literatura no tiene precursores ni sucesores.

A pesar de su levedad y de sus problemas de visibilidad, el pobre diablo no es un elemento abstracto. Los pobres diablos, como se ve con claridad en *Los detectives salvajes*, son representables, personalizables, subjetivizables. Y, si bien es cierto que no pueden asentarse bien dentro una tradición o de un campo literario determinado, tampoco se someten a los regímenes binarios u oposiciones tajantes que se marcan dentro de ese campo. Precisamente porque es prácticamente invisible, el pobre diablo puede transitar a placer por cualquier espacio y abrirse a una amplia gama de relaciones y series. Esa invisibilidad, además, puede servir como instrumento metodológico: podemos utilizarla para adentrarnos en el funcionamiento (o realizar varias operaciones deconstructivas) de una tradición literaria. De ahí, precisamente, su valor como categoría crítica. La figura del “pobre diablo” se inscribe dentro de una esfera fronteriza entre lo visible y lo invisible, entre lo válido y lo inválido: se encarga de señalar todo aquello que una cultura literaria busca separar o “invisibili-

zar”<sup>1</sup>. De muchas maneras, funciona como una frontera que sirve para trazar las líneas divisorias dentro de una cultura literaria, para marcar sus tiempos, sus niveles y también sus contradicciones. El pobre diablo y su cualidad fronteriza es muchas veces una instancia que se bifurca en varias direcciones. Nunca es una frontera estática, sino móvil, y se estructura a partir de las constantes metamorfosis de los campos literarios cuyos permanentes cambios de topografía suelen ser su rasgo definitorio.

Utilizo la noción de “campo” en el sentido en que lo hace Pierre Bourdieu; es decir, como un sistema de relaciones sociales, definido por la posesión y producción de una forma específica de capital. Para el sociólogo francés, cada campo es una zona —en mayor o menor medida autónoma— que posee sus propias “reglas del juego”. En los “campos” se desarrollan conflictos específicos entre quienes lo conforman. De esta forma, esta categoría no se estructura a partir de la suma de aquellos que se consagran a una determinada actividad, sino que es el sistema que surge a partir de las posiciones y relaciones que se dan entre todos los que se encuentran involucrados en un determinado espacio social.

La estructura de cada campo se mantiene o se transforma según los enfrentamientos entre las fuerzas que lo constituyen. La autoridad o el poder de un campo se obtiene acumulando “capital cultural”. Los que, dentro de un determinado sistema de relaciones de fuerza, monopolizan el capital específico de un campo tienden a utilizar estrategias de conservación (Bourdieu las llama “ortodoxia”).

El “capital simbólico” sólo existe en la medida en que es percibido como un valor. Para que algo sea considerado como “valioso” se generan una cantidad de acciones cuya función es precisamente la construcción de esa apreciación. Según Bourdieu, todos entran en este juego de generaciones de valor, pues lo social y lo histórico están materializados tanto en las instituciones como en los cuerpos y esto impide la posibilidad de quedarse fuera del juego. Todos, una vez que se ha interiorizado cierta dinámica, participan del juego sin

---

<sup>1</sup> En este sentido, como el criminal, el pobre diablo juega siempre al límite de las leyes de un campo determinado. Es un borde que, como diría Josefina Ludmer, separa lo aceptable de lo inaceptable dentro de una cultura (14).

reflexionar mayormente sobre él o cuestionarlo. Y nada, ni la intención artística más pura, escapa a la noción de campo.

En este sentido, el pobre diablo no está precisamente fuera del campo intelectual o literario. De lo que está fuera es del acceso a la posesión y al uso de un capital que le permita el reconocimiento de sus pares dentro de ese campo. No puede lograr establecer una visibilidad ante la ortodoxia. Al mismo tiempo, es para él difícil ubicarse dentro de lo que se podría llamar la “heterodoxia”. Es decir, tampoco encuentra acceso a las estrategias de subversión que eventualmente podrían transformar la topografía del mismo campo y revertir los mecanismos de la ortodoxia. En un campo, como recuerda Bourdieu, las estrategias transformadoras están asimismo limitadas. Lo contrario atentaría contra su destrucción o desaparición<sup>2</sup>. El pobre diablo está lejos de poderlas utilizar. Es decir, no sólo se encuentra fuera de los círculos autorizados y legitimados donde se mueve el capital simbólico, sino que se encuentra también fuera de la competencia entre las fuerzas que se lo disputan.

Pero el pobre diablo está atado al campo. Dentro de ese campo, se encuentra fuera de las esferas de la cultura legítima, pero la nece-

---

<sup>2</sup> Según Bourdieu, los campos tienen otra propiedad y es que en el campo se da una complicidad que está por debajo de los conflictos de la ortodoxia y la subversión. Esa complicidad está basada en defender los intereses comunes para que pueda seguir existiendo el campo. Es decir, por más conflicto que haya, las estrategias de transformación están limitadas por la complicidad que haría que no vaya más allá de aquello que implique el peligro de la desaparición o destrucción del campo.

En este punto, el sociólogo francés introduce la noción de “habitus” y señala que “habitus” y “campo” son las dos caras de una misma moneda. En un primer momento, la categoría de “habitus” está relacionada con la internalización de estructuras, modos, formas de actuar que han sido propias de generaciones anteriores y son recreadas por las nuevas generaciones. Y este conjunto de esquemas de percepción, de apreciación de acción sería inculcado por el medio social en un momento y en un lugar determinados. Pero la noción de “habitus” tiene un doble aspecto: reproduce los condicionamientos sociales y, sin embargo, también constituye un lugar de generación de prácticas transformadoras. Prácticas que son infinitas e imprevisibles, pero que se hallan limitadas. El “habitus”, en este sentido, no funciona como mera reproducción automática de estructuras anteriores sino como algo potencialmente re-creador, ya que en esa reproducción —que permite la subsistencia del campo— estaría dada la posibilidad de la práctica transformadora.

sidad de su lugar marginal es justamente lo que hace posible que esa legitimidad exista. La posición que tiene es en definitiva la necesarísima dimensión, que existe en todo campo, del rechazo y la frustración. Como dijimos, en cuanto el pobre diablo encuentra acceso a las esferas de la ortodoxia o de la heterodoxia, deja automáticamente de serlo.

En cualquier campo, y en el literario más que en otros, el pobre diablo es una categoría que asusta: es siempre el otro que no queremos ser. También es lo que eventualmente todos quieren dejar de ser o lo que no quieren volver a ser (porque uno puede, desde luego, volver a convertirse en pobre diablo). Es decir, uno siempre es, ha sido o podría reconvertirse en pobre diablo. Por ello la categoría provoca terror: está relacionada con uno mismo a pesar de que siempre se usa para designar a otro. Es interesante, en este sentido, la siguiente observación de Rodrigo Fresán:

Esta voz fantasma que no está definiendo a otra cosa que a 2666 bien podría ser —así lo hacen pensar varias anotaciones a las que alude Ignacio Echeverría en la nota que cierra 2666— la de Arturo Belano, protagonista de *Los detectives salvajes* y supuesto alter-ego de Bolaño. Digo supuesto alter-ego porque me parece que con Belano (o con el tan transparente como turbio narrador sin nombre de los relatos más o menos autobiográficos en *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*; o con el Bolaño que en los poemas de *Los perros románticos* y *Tres* suele pasearse por versos largos como pasillos de patrióticas bibliotecas), Bolaño consiguió algo mucho más interesante que el habitual disfraz que utiliza un escritor para convertirse en personaje. Se me ocurre que, tal vez, Belano sería igual a Bolaño si Bolaño hubiera optado por ser Belano y no por ser el Bolaño que acabó escribiendo a Belano (172).

Entre Bolaño y su alter-ego Belano media justamente el “pobre-diablismo”. La categoría, como queremos demostrar, es sumamente útil para adentrarse en el universo de Bolaño. En *Los detectives salvajes*, además, el pobre diablo Belano no es sólo protagonista. Es también el interlocutor de muchas de las voces que se mueven por todo el texto. Parte de las viñetas y fragmentos de la segunda parte de la novela lo tienen a él como destinatario principal. Es el pobre diablo que investiga el destino de otra pobre-diablo: Césarea Tinajero, la desconocida y desaparecida fundadora del real visceralismo. Recordemos la intervención de Andrés Ramírez, en el bar “El cuerno de

oro” de Barcelona, en diciembre de 1988: “Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así, como lo oye” (383). Belano es el interlocutor muchas veces oculto tras estas historias de fracasos.

El caso de Ulises Lima también es interesante. Como el escritor chileno lo dijo en múltiples ocasiones, éste es una proyección del poeta y mejor amigo mexicano de Bolaño, Mario Santiago. Hay un texto, publicado en *Entre paréntesis*, donde Bolaño relata las circunstancias de la muerte de Santiago:

[...] en 1998 un automóvil lo atropelló en circunstancias oscuras, un coche que se dio a la fuga mientras Mario se daba a la muerte, tirado y solo en una calle nocturna de uno de los barrios periféricos de México Distrito Federal, una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso y hoy se asemeja al infierno, pero no un infierno cualquiera sino el infierno especial de los hermanos Marx, el infierno de Guy Debord, el infierno de Sam Peckinpah, es decir un infierno singular en grado extremo, y allí murió Mario, como mueren los poetas, sumido en la inconsciencia y sin papeles, motivo por el cual cuando llegó una ambulancia a buscar un cuerpo roto nadie sabía quién era y el cadáver se pasó varios días en la morgue, sin deudos que lo reclamaran, en una suerte de revelación final, en una suerte de epifanía negativa, quiero decir, como el negativo fotográfico de una epifanía, que es también la crónica cotidiana de nuestros países (42).

Éste es uno de los relatos más sobrecogedores de la obra de Bolaño. Su mejor amigo muere sin identidad, tirado en una de las calles marginales de la capital mexicana. Su atropellamiento a nadie parece importar: termina varios días en la morgue, sin ningún tipo de reconocimiento. Este texto, que es tomado de un suceso real, sigue la línea de los múltiples cuentos e historias sobre pobres diablos que abundan en *Los detectives salvajes*, en varios cuentos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, los poemas de *La universidad desconocida*, 2666, *Amuleto*, *Entre paréntesis* y hasta la misma *Literatura nazi en América* o *Estrella distante*. Belano y Lima buscan a Césarea Tinajero, pero la novela, al final, más que definir un perfil sobre Tinajero, nos entrega uno de Belano y de Lima. El real visceralismo (o el infrarrealismo) era un movimiento que aglutinaba a una variopinta fauna que se movía en los márgenes del mundo literario. Y su fundadora, Césarea Tinajero, es una ficción de grandeza que está asentada sobre el vacío. El pobre diablo siempre está buscando, siempre parece que encuentra algo, pero al final no halla otra cosa que su propia proyec-

ción. El mismo nombre de “real visceralismo”, según cuenta García Madero en las primeras páginas de *Los detectives salvajes*, provoca reacciones encontradas:

En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo totalmente serio. Creo que hace muchos años un grupo vanguardista mexicano, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios (17).

Asimismo, Laura Jáuregui recuerda, en 1976, el origen del movimiento:

Fue entonces cuando nació el realismo visceral, al principio todos creímos que era una broma, pero luego nos dimos cuenta de que no era una broma. Y cuando nos dimos cuenta de que no era una broma, algunos, por inercia, creo yo, o porque de tan increíble parecía posible, o por amistad, para no perder de golpe a tus amigos, le seguimos la corriente y nos hicimos real visceralistas, pero en el fondo nadie se lo tomaba en serio, muy en el fondo, quiero decir (149).

El pobre diablo literario se caracteriza justamente por estar a medio camino entre lo serio y la broma. Esa zona intermedia es su espacio vital. Siempre está ironizando y burlándose sobre su lugar, su nula legitimación literaria, pero al mismo tiempo también posee ideales más o menos elevados que quiere realizar. En el caso del real visceralismo, un proyecto nada desdeñable. García Madero: “Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana” (17). Auxilio Lacouture: “Porque ésa era la situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio. O a veces uno tenía la impresión de que ellos se tomaban demasiado en serio” (196).

El humor de Bolaño, que impregna toda su obra, siempre está moviéndose entre afirmaciones y acciones que sus personajes toman completamente en serio, y una tentativa al mismo tiempo irremediable y constante por sustraer el peso de esa seriedad. A veces es la difícil realidad de los real visceralistas la que sustrae el peso de sus discursos. Otras veces son sus discursos los que sustraen el peso de su difícil situación.



Es interesante, en este punto, que el real visceralismo produzca menos obras que relatos sobre la gestación y desarrollo del movimiento. El diario de García Madero y los testimonios de la segunda parte de la novela son las verdaderas obras de los real visceralistas. Esto es: obras que remarcan su lugar en el campo literario y la imposibilidad de salir de él.

La carrera del pobre diablo, cuando existe, está marcada por el fracaso. En un poema de *La Universidad Desconocida*, titulado “Mi carrera literaria”, escrito en octubre de 1990 y encontrado en uno de sus cuadernos de notas, la voz poética nos dice:

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad  
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik,  
Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los lectores...  
Todos los gerentes de ventas...  
Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro  
para verme a mí mismo:  
como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.  
Escribiendo poesía en el país de los imbéciles.  
Escribiendo con mi hijo en las rodillas.  
Escribiendo hasta que cae la noche  
con un estruendo de los mil demonios.  
Los demonios que han de llevarme al infierno,  
pero escribiendo (7-8).

Puede decirse, retomando a Fresán, que el que escribe estos versos es Belano y no Bolaño. En todo caso, el poema, que abre su colección de versos, apunta uno de los temas recurrentes de la poesía de Bolaño: el tema de la carrera literaria frustrada, el tema del rechazo continuo. Revisemos otros versos de la misma colección:

A finales de 1992 él estaba muy enfermo  
y se había separado de su mujer.  
Ésa era la puta verdad:  
estaba solo y jodido  
y solía pensar que le quedaba poco tiempo.  
Los sueños que lo trasladaban a ese país mágico  
que él y nadie más llamaba México D. F.  
y Lisa y la voz de Mario Santiago  
leyendo un poema  
y tantas otras cosas buenas y dignas

de los más encendidos elogios (397).

Son varias las referencias a Santiago a lo largo de estos poemas. También las referencias a la enfermedad que impide realizar la obra soñada y amenaza con colocarlo para siempre al margen. El discurso de Viena, por ejemplo, en que Bolaño cuenta el relato de la muerte de Santiago, es un homenaje (se refiere a que los poemas de Santiago “están dentro de los mejores de la poesía mexicana de finales del siglo XX”), pero también es un acto de distanciamiento (o, visto de otra forma, una manera por llevarse a Santiago consigo y sacarlo del realvisceralismo y/o infrarrealismo). México ha pasado a ser un lugar idílico y “mágico”, pero también un lugar distante, asociado con los márgenes de los que se ha tomado distancia.

En este sentido, es importante revisar uno de los cuentos más antologados de Bolaño, “El ojo Silva”, del volumen de cuentos *Putas asesinas*. La narración se centra en el personaje de Mauricio Silva, a quien el narrador conoció en su juventud mexicana. La historia de Silva está marcada por la marginalidad extrema, por la violencia, por los sueños frustrados de la generación nacida en los 50. Hacia el final, el narrador y el protagonista se encuentran en Berlín. El narrador se ha vuelto un escritor relativamente conocido y ha asistido a la capital alemana a dar una conferencia. El otro sigue siendo el personaje miserable y marginal de siempre. Silva espera al narrador en un banco de un parque, fuera de su hotel. Le cuenta su desgarradora historia y ambos terminan llorando fundidos en un abrazo solidario y generacional. Un abrazo que es también, a su manera, una marca de distanciamiento. La solidaridad se da justamente en el espacio no compartido de ambos personajes. El narrador puede solidarizarse, pero el Ojo es en muchas formas algo que el narrador ha dejado de ser definitivamente. Un doble siniestro.

En *Los detectives salvajes* se repite, con insistencia, una de las características de los real visceralistas: la desesperación. La literatura de Lima y Belano, según la voz narrativa, es una literatura hecha por y para “desesperados” (201). Desesperación en el sentido de haber perdido todo entusiasmo en la espera, en ver de lejos, con suspicacia y sin expectativa, cualquier tipo de utopía. También desesperación en el sentido kierkegaardiano; esto es: desear desprenderse del propio yo para intentar devenir en un yo de la propia invención. El

suplicio del desesperado es justamente no poder desembarazarse de sí mismo. Son poquísimos los pobres diablos satisfechos de su condición. La mayoría busca denodadamente desprenderse de ella. En su *Tratado de la desesperación*, reflexiona el filósofo danés:

Desesperar de sí mismo, querer deshacerse del yo, tal es la fórmula de toda desesperación, y la segunda: desesperado por querer ser uno mismo, se reduce a ella, como hemos reducido anteriormente la desesperación en la cual se quiere ser uno mismo, aquélla en la cual se rechaza serlo. Quien desespera quiere, en su desesperación, ser él mismo. Pero entonces, ¿no quiere desprenderse de su yo? En apariencia, no; pero observando de más de cerca, siempre se encuentra la misma contradicción. Ese yo, que ese desesperado quiere ser, es un yo que no es él (pues querer ser verdaderamente el yo que se es, es lo opuesto mismo de la desesperación); en efecto, lo que desea es separar su yo de su autor. Pero aquí fracasa, a pesar de que desespera, y no obstante todos los esfuerzos de la desesperación, ese Autor sigue siendo el más fuerte y la obliga a ser el yo que no quiere ser. Pero haciéndolo, el hombre desea siempre desprenderse de su yo, del yo que es, para devenir un yo de su propia invención. Ser ese “yo” que quiere, haría todas sus delicias —aunque en otro sentido su caso habría sido también desesperado—, pero ese constreñimiento suyo de ser el yo que no desea ser, es su suplicio: no puede desembarazarse de sí mismo (31-32).

Se debe señalar, como hicimos antes, el error de asociar al pobre diablo con el raro que explota su rareza. El pobre diablo no explota su condición: quiere, más bien, deshacerse de ella. La rareza, llegado el caso, puede constituirse en un valor dentro del campo literario. El pobre diablo no tiene acceso a ningún valor. Lo suyo es el desvalor. El desesperado, según Kierkegaard, sufre de un terrible mal: querer deshacerse del propio “yo” y al mismo tiempo pensar que su “yo” es externo a él, no quiere devenir en sí mismo sino de acuerdo con un modelo preestablecido del sistema en que se encuentra inserto.

Una de las fuertes críticas kierkegaardianas a Hegel va a venir justamente en la relación que ambos filósofos plantean sobre la relación entre sujeto y sistema. Para Hegel la realización del sujeto se da en la medida en que éste se acopla y participa del sistema. Para Kierkegaard, en cambio, la unidad con el sistema sólo puede darse enfocándose en la propia subjetividad. De lo contrario, ocurre lo que ocurre a los “desesperados”: la obsesión, la búsqueda y el des-

plazamiento en el sistema en vez de la introspección en la propia subjetividad.

A pesar de ese afán de desprendimiento del propio “yo”, el pobre diablo goza de algunas ventajas. Como no tiene que situarse en un lugar específico o representar repetitivamente un rol asignado dentro del campo, puede desplazarse a voluntad por él sin realizar mayores reparos. Precisamente porque no se encuentra encerrado en un espacio específico y porque goza de absoluta invisibilidad, el pobre diablo puede moverse a placer por los márgenes del canon y observar sin presión sus zonas oscuras y de indeterminación. En este sentido, el pobre diablo es siempre menos un sedentario que un nómada. El pobre diablo no va a ninguna parte. Su fijación no se encuentra tanto en los puntos de partida o de llegada, sino en el trayecto mismo. Los puntos de su ruta están subordinados a este trayecto. La vida del nómada, como señalan Deleuze y Guattari, es el “*intermezzo*”:

El nómada tiene un territorio, sigue trayectos habituales, va de un punto a otro, no ignora los puntos (punto de agua, de vivienda, de asamblea, etc.). Pero el problema consiste en diferenciar lo que es el principio de lo que es sólo consecuencia de la vida del nómada. En primer lugar, incluso si los puntos determinan los trayectos, están estrictamente subordinados a los trayectos que determinan, a la inversa de lo que sucede en el sedentario. El punto de agua sólo existe para ser abandonado, y todo punto es una etapa y sólo existe como tal. Un trayecto siempre está entre dos puntos, pero el entre-dos ha adquirido toda la consistencia, y goza tanto de una autonomía como de una dirección propias. La vida del nómada es el *intermezzo*. Incluso los elementos de su hábitat están concebidos en función del trayecto que constantemente los moviliza. El nómada no debe confundirse con el migrante, pues el migrante va fundamentalmente de un punto a otro, incluso si ese otro punto es dudoso, imprevisto o mal localizado. Pero el nómada sólo va de un punto a otro como consecuencia y necesidad de hecho: en principio los puntos son para él etapas en un trayecto. Los nómadas y los migrantes pueden combinarse de muchas maneras, o formar un conjunto común; no por ello dejan de tener causas y condiciones muy diferentes (385).

Los pobres diablos de Bolaño son, en muchos sentidos, más nómadas que migrantes. Sienten total inclinación por los espacios abiertos. Estos espacios son, además, sumamente lisos, marcados por trazos que se borran con facilidad y se desplazan en el trayecto.

Se podría decir, inclusive, que tanto el nómada como el pobre diablo están sentados solamente mientras se desplazan. Su territorio está constituido por su desterritorialización. Deleuze y Guattari:

[...] el nómada no tiene puntos, trayectos ni tierra, aunque evidentemente los tenga. Si el nómada puede ser denominado el “desterritorializado” por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace *después*, como en el migrante, *ni en otra cosa*, como en el sedentario (en efecto, la relación del sedentario con la tierra está mediatizada por otra cosa, régimen de propiedad, aparato de Estado...). Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización. La tierra se reterritorializa ella misma, de tal manera que el nómada encuentra en ella un territorio. La tierra deja de ser tierra, y tiende a devenir un simple suelo o soporte. La tierra no se desterritorializa en su movimiento global y relativo, sino en lugares precisos, allí donde el bosque retrocede y la estepa y el desierto progresan (386).

El espacio del pobre diablo puede ser localizado, pero difícilmente delimitado. Es verdad que ciertos lugares le están vedados, pero entrar en aquellos lugares determinaría justamente la total delimitación a la que el pobre diablo no se somete. El pobre diablo está dentro del campo, pero no tiene delimitación dentro de él ni un territorio determinado. La esfera fronteriza en la que se encuentra es movediza y puede desplazarse, expandirse o achicarse.

El pobre diablo asimismo no es terreno fértil para la religión o cualquier tipo de sacralización institucional. Una de sus contradicciones es querer ser visible en el campo y al mismo tiempo ironizar y burlarse de él. El pobre diablo, como dijimos, está fuera tanto de la “ortodoxia” como de la “heterodoxia” de un campo, pero su movilidad es un nicho desde el que puede observar las esferas que buscan limitarlo. Desde el espacio “entre” hay una mejor visibilidad de la topografía de las estructuras que lo limitan por ambos lados:

Pero “entre” significa que el espacio liso está controlado por esos dos lados que lo limitan, que se oponen a su desarrollo y le asignan, en la medida de lo posible, un papel de comunicación, pero también, por el contrario, que se vuelve contra ellos, minando por un lado el bosque, ganando por otro las tierras cultivadas, afirmando una fuerza no comunicante o de desviación, como un “claro” que avanza (388).

El pobre diablo, como el nómada, no tiene historia, sino geografía. Por ello, al parecer, está condenado a la derrota. La historia se identifica más con el sedentarismo y las instituciones enraizadas (el Estado, el canon, etc.). El pobre diablo, como dijimos, no tiene genealogía y, por lo tanto, tampoco tiene raíz. Si seguimos con Deleuze y Guattari, podríamos decir adoptar para el pobre diablo la imagen del bulbo, del tubérculo o del rizoma. A diferencia de la idea de árbol o de raíz, en el rizoma cualquier punto puede ser conectado con otro y cada uno de estos rasgos no duplican los rasgos de la naturaleza. El rizoma activa una serie de signos distintos entre sí e incluso estados de no-signos. No puede ser reducido ni a lo Uno ni a la multiplicidad. Más que de unidades, está estructurado a partir de dimensiones sin principio ni fin. A diferencia de las estructuras que se conforman mediante unidades, puntos y posiciones (y relaciones binarias entre esas posiciones), el rizoma está hecho de líneas y trazos: “líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (25).

Los pobres diablos de Bolaño siempre están en un espacio “entre” del que buscan salir desesperadamente, pero no necesariamente para convertirse en García Márquez o Cortázar. Tanto Lima como Belano relativizan las autoridades del campo: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (*Detectives* 30).

Los realvisceralistas buscan también salir del enquistamiento del momento del “boom”. Más que cuestionarlos como escritores, Bolaño ve en el “boom” a una suerte de aristocracia literaria, un grupo cerrado, excluyente e “invisibilizador” de otras vertientes literarias hispanoamericanas: una especie de “club exclusivo”, como lo llamó Rama, que (incluso a pesar de sus mismos integrantes) volvió más difícil para escritores colocados en los márgenes de él, tener acceso a la visibilidad y a los lectores:

Teniendo en cuenta estos textos puede hacerse comprensible que yo haya satirizado al “boom” definiéndolo como el club más exclusivista que haya

conocido la historia cultural de América Latina, un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las Academias, “en propiedad”: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimaraes Rosa (Rama 83).

El mercado no inventó a los escritores “boom”, pero sí blindó ciertas esferas del campo literario y cambió su topografía. Los escritores del “boom” siempre reaccionaron (con razón) a las acusaciones de que el mercado los había “inventado”<sup>3</sup> y algunos de ellos hi-

---

<sup>3</sup> Vargas Llosa: “Lo que se llama ‘boom’ y que nadie sabe quién exactamente –yo particularmente no lo sé– es un conjunto de escritores, tampoco se sabe quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica” (citado por Rama 59). Cortázar: “Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 2000 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en un autor popular con novelas como *Cien años de soledad* o *La casa verde* o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están distribuyendo en el mundo entero” (citado por Rama 61). Donoso: “¿Qué es el ‘boom’? ¿Qué hay de verdad y qué de superchería en él? Sin duda es difícil definir con un rigor siquiera módico este fenómeno literario que recién termina –si es verdad que ha terminado–, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de los escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades de tipo amistoso, sino que es más bien una invención de aquellos que la ponen en duda. En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escribe variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un período de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano –Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo– y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad –Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar–, produciendo así una conjunción espectacular. En un período de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas. De

cieron denodados esfuerzos por incorporar al movimiento a otros escritores con menor fortuna editorial. Aquellos esfuerzos, sin embargo, no impidieron la construcción del aura de exclusividad que el mercado creó para ellos. Rama:

Por estas diversas vías se intensificó la vinculación del narrador con los “mass media”, para los cuales, antes, prácticamente no existía sino en ocasión de la nota necrológica. Además se había producido un robustecimiento de esos canales, gracias a los progresos técnicos y respondiendo al aumento demográfico, de tal modo que ellos se instituyeron en los obligados mediadores con el público. Si se revisan las formas de comunicación que a lo largo de la historia habían puesto en práctica los escritores latinoamericanos (desde el clásico libro a la conferencia o el recital en el teatro o los diarios murales de los vanguardistas de los veinte o la utilización de la radio en los treinta o cuarenta) se puede medir el salto que se produjo ahora, el cual es parte de la omnimoda dominación que pasaron a ejercer los medios masivos y por lo tanto del alejamiento en que para el escritor se situó su público. Para llegar al público masivo que había reemplazado al público de élite, había que transitar por los “mass media”, cosa que de un modo u otro hicieron casi todos los narradores, incluso los más reacios por timidez a hablar ante muchedumbres, como García Márquez u Onetti (107).

A través de los pobres diablos que recorren las páginas de Bolaño, es posible reconstruir con facilidad este particular momento de la historia literaria latinoamericana del siglo XX. A los exclusivismos del “boom”, tanto Lima como Belano responden con una desesperada necesidad de conectarse con otros espacios y otros escritores que habían sido eclipsados: Antonio di Benedetto, Rodolfo Wilcock, Manuel Puig, Nicanor Parra, Sergio Pitol, Enrique Lihn, Virgilio Piñera, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik.

El cuento “Sensini”, del volumen *Putas asesinas*, es particularmente relevante en este aspecto: dos escritores (un joven desconocido y un escritor viejo que, aunque había tenido cierta visibilidad en algún momento, había quedado completamente en el olvido) salen a la caza de marginales concursos literarios de provincia. El narrador parece contener todas las características del pobre diablo: su lugar fronterizo, su condición nómada, rizomática, leve, invisible. A pesar de

---

pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto” (citado por Rama 64).



ello (y como hacen muchos otros pobres diablos en Bolaño) parece conocer a la perfección el campo y su tradición. No es un territorio ignoto; parece haberlo transitado varias veces y puede conectarse con otras esferas que no son justamente las más visibles. El narrador reconoce a Sensini (proyección del escritor argentino Antonio di Benedetto) y puede identificarse con él y con su olvidada obra.

En efecto, ¿cómo escribir después del “boom”? El realvisceralismo es tal vez una respuesta: la respuesta del pobre diablo. Lo que le atrae de las vanguardias a los realvisceralistas, más que una forma específica de arte de ruptura, es la dimensión grupal y comunal que buscaba romper, relativizar o burlarse de los criterios invariables de la institución literaria. Lo que el realvisceralismo toma de las vanguardias es, como afirma Peter Burger (62), esa necesidad vanguardista de romper con el arte como institución y los diversos lugares que la obra de arte ocupa en él. La “heterodoxia” vanguardista atrae al pobre diablo, aunque se sepa fuera de ella. Nuevamente, el “intermezzo”, que es el lugar donde el realvisceralismo se ubica y desde donde es posible observar la topografía que tomó el campo literario hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XX.

Hay varios momentos interesantes en la obra de Bolaño, donde sus pobres diablos ironizan sobre la conformación, rasgos y topografía de los campos literarios en que se encuentran insertos. Veamos la larga clasificación de Auxilio en *Amuleto* sobre el futuro de las obras literarias:

Y luego soñaba profecías idiotas.

Y la vocecita me decía che, Auxilio, ¿qué ves?

El futuro, le contestaba, puedo ver el futuro de los libros del siglo XX. [...]

Entonces yo tomaba aliento, dudaba, ponía la mente en blanco y finalmente decía: mis profecías son éstas.

Vladimir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2014. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101.

Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Ezra Pound desaparecerá de algunas bibliotecas a partir del año 2033. Vachel Lindsay será un poeta de masas en el año 2101 (133-136).

Y así Auxilio se lanza a profetizar sobre el futuro de algunos de los grandes nombres de la literatura del siglo XX. Al final concluye:

“Yo me reía. Me reía durante un buen rato”. La risa final proyecta la poca seriedad y solemnidad de la clasificación. Celina Manzoni afirma, no obstante, que “hay un método en la locura de Auxilio” y que los destinos de los escritores “parecen resumirse en dos: la permanencia en la memoria de sus lectores, a veces hasta la muerte del último de ellos o, por el contrario, el desesperado y prolongado olvido” (336).

Pero analizar la clasificación de Auxilio desde la dicotomía olvido-recuerdo es también insuficiente. Como asevera la misma Manzoni, “la diferencia está en los matices” e incluso dentro de los escritores que serán recordados “masivamente”, tipo Lindsay o Sheldon, no se ve una valoración, sino una amenaza para su obra. El recuerdo no es necesariamente, entonces, una garantía de calidad o de supervivencia canónica.

Podemos considerar también otra clasificación, la de Ernesto San Epifanio en *Los detectives salvajes*:

Desperté en casa de Catalina O’Hara. Mientras desayunaba, muy temprano (María no estaba, el resto de la casa dormía), con Catalina y su hijito Davy, a quien tenía que llevar a la guardería, recordé que la noche anterior, cuando ya sólo quedábamos unos pocos, Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo.

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran las de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas (82-85).

La clasificación de San Epifanio se extiende por varias páginas entre las diferentes corrientes de “maricones”, “maricas”, “mariquitas”, “bujarrones”, etc. La estructura de juego de su clasificación no busca establecer la recuperación de ciertas poéticas en menoscabo de otras. Tampoco se reduce a la dicotomía memoria-olvido que cruza la clasificación de Auxilio Lacouture. Cualquier intento por encontrar una lógica o leyes internas en la clasificación de San Epi-

fano están destinadas al fracaso. Lo que hace él justamente es un intento de desacralización, intenta flexibilizar las rígidas dicotomías que planteaba el campo internamente, desde el público lector, pasando por la crítica y llegando hasta las polémicas desatadas por los mismos escritores. En la obra de Bolaño, las biografías ficticias (desde las que uno puede identificar a varios escritores latinoamericanos) proponen un juego que se despliega en igual intensidad en la admiración y el absurdo. Celina Manzoni afirma que Bolaño construye una “poética desacralizadora” (344) con la que se pretenden desestabilizar las rigideces del canon y llamar la atención a la vez sobre otras familias y genealogías de escritores. Wilcock, di Benedetto, Pitol, entre otros, son figuras sobre las que Bolaño aproxima una luz que provoca una expansión del canon, una tentativa por salir de sus varias camisas de fuerza. En *Nocturno de Chile*, a través del sacerdote y crítico Sebastián Urrutia Lacroix (que nos recuerda al crítico faro de *El Mercurio*, José Miguel Ibañez Langlois), Bolaño va a aproximarse no solamente a la violenta dictadura pinochetista, sino también a las formas de establecer modelos del gusto y valor literarios. Bolaño pone en crisis a la institución literaria y reflexiona sobre el campo, abre puertas y exhorta a manejarse con cuidado. En otro de sus textos, el “Encuentro con Enrique Lihn”, describe al campo literario como un campo minado por el que deben circular las nuevas generaciones. En *Entre paréntesis*, el chileno nos advierte: “En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa” (170).

El pobre diablo visualiza con claridad los distintos mecanismos de “cierre” y “enquistamiento” de la ortodoxia de un campo. En este sentido, es interesante que Bolaño se valga del “afuera” que marca el pobre diablo para profundizar en las diferentes dinámicas que se mueven al interior del espacio que quiere tratar.

El “afuera” tradicionalmente ha servido para demarcar categorías como la identidad o la propiedad, y contribuye a fundar dominios diversos: la normalidad, la presencia, la forma, la pureza, la integridad, la salud, la justicia, la comunidad. Cualquiera de esas nociones se han imaginado sobre la dualidad interior/exterior. Estudios claves del siglo XX como la estructuración e impacto de la

ideología de Althusser no pueden formularse sin esta doble consideración:

What really takes place in ideology seems therefore to take place outside it. That is why those who are in ideology believe themselves by definition outside ideology: one of the effects of ideology is the practical denegation of the ideological character of ideology by ideology: ideology never says, "I am ideological." It is necessary to be outside ideology, i.e. in scientific knowledge, to be able to say: I am in ideology (a quite exceptional case) or (the general case): I was in ideology. As is well known, the accusation of being in ideology only applies to others, never to oneself... Which amounts to saying that ideology has no outside (for itself), but at the same time that is nothing but outside (for science and reality) (175).

La ideología, para Althusser, sólo puede expresarse, notarse o realizarse en una retórica de exclusión mutua entre compartimientos interiores y exteriores. En otras palabras, se dan unos efectos performativos del lenguaje figurado de la pertenencia/no-pertenencia a través de los cuales el discurso ideológico encuentra sus definiciones y límites fundamentales.

Derrida problematiza este binarismo. Para el filósofo francés, una aproximación a cualquier frontera o límite que separa un interior de un exterior proyecta la manera en que dichos polos se encuentran en realidad absolutamente compenetrados e imbricados. Revisemos el siguiente fragmento de *Of Grammatology*:

The meaning of the outside was always present within the inside [...] Thus a science of language must recover the natural—that is, the simple and original—relationships between speech and writing, that is, between an inside and an outside. It must restore its absolute youth, and the purity of its origin, short of a history and a fall which would have perverted the relationships between outside and inside (35).

Lejos de ser un espacio aparte, afirma Derrida, el "afuera" es más bien una suerte de ventana desde la que se pueden ver cosas que no siempre están muy claras desde el "adentro". Funciona también menos como un territorio ajeno, que como piel, como membrana, como frontera, borde, perímetro, contorno. Al respecto, afirma Henry Sussman:

If the truth be told, the outside is a surface, a membrane, a shell, a husk, a skin—in Derrida's memorable reading of Mallarmé, a hymen—but also a boundary, bourne, border, perimeter, limit, and also a margin, an abyss, a netherworld, a frontier to which the threatening, alien, or untoward may be ascribed (15).

Bachelard plantea un problema parecido. En su criterio, la oposición adentro/afuera conlleva un absurdo básico:

El más allá y el más acá repiten sordamente la dialéctica de lo dentro y lo de fuera: todo se dibuja incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación a todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del aquí y del allá. Se da a estos pobres adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mal vigilados (251).

Su crítica, sin embargo, no se limita a criticar la oposición. Siguiendo el mismo argumento, termina por concluir: “Lo de fuera y lo dentro son, los dos, íntimos; están a punto de invertirse, a trocar su hostilidad” (256).

El “afuera” del pobre diablo es, en realidad, mucho menos una substancia que una perspectiva. Una perspectiva que, dicho sea de paso, ha sido provocada en gran parte por el interior al que éste no deja de mirar. Esta perspectiva, también, sirve para observar cosas sobre el “adentro” que no se ven del todo bien desde ahí, y que sin duda tienen que ver con la estructura del campo.

En su clásico ensayo, “El escritor argentino y la tradición”, Borges subraya los privilegios del “afuera” para observar con mayor claridad e incluso poder realizar importantes innovaciones en campos culturales sólidamente constituidos. Borges toma el ejemplo de los judíos e irlandeses. Gilles Deleuze y Félix Guattari en su conocido ensayo sobre Kafka y la literatura menor, realizan un planteamiento parecido:

Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka define de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace

de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera. [...] Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). [...] Sólo el menor es grande y revolucionario (28-43).

Aunque los fenómenos descritos por Borges y Deleuze/Guattari no son los mismos que los del pobre diablo, sí comparten con éste una característica esencial: la manera en que situarse en un “afuera” de las esferas “legítimas” de un campo contribuye a una mejor visualización de los elementos constitutivos del “adentro”. También la manera en que el “afuera” no es nunca un territorio ajeno, sino que, como dice Bachelard, tienen íntima conexión: siempre están a punto de invertirse y de trocar su aparente hostilidad.

Bolaño, a través de sus pobres diablos, proyecta una de las dinámicas que se han estructurado el campo literario hispanoamericano durante el último siglo. Dice Ernesto Laclau que una oposición está representada más agudamente en elementos que están fuera de esa oposición:

The Hegelian conception of contradiction subsumed within it both social antagonism and the process of natural change. This was possible insofar as contradiction was conceived as an internal moment of concept. [...] In our conception of antagonism, on the other hand, we are faced with a “constitutive outside.” It is an outside which blocks the identity of the “inside” of “identity” itself, but, in its most radical sense, from outside; it is thus pure facticity which cannot be referred back to any underlying rationality (189).

El pobre diablo, al ser empujado fuera de la lucha de fuerzas que se mueven dentro del campo intelectual, refleja la dinámica interna que posee ese mismo campo. De ahí, tal vez, que algunos personajes escritores en la obra de Bolaño quieran volver a adoptar ciertas ventajas del pobre diablo. El caso más evidente es el de Archimboldi. Archimboldi quiere volverse invisible y aprovechar la movilidad que le permite el “pobredibolismo”. Pero es difícil salir de la ortodoxia de un campo. Y cuatro críticos salen en su búsqueda (al ex-

tremo de rastrearlo hasta Santa Teresa, la violenta y remota ciudad de la frontera mexicano-estadounidense).

Belano y Archimboldi son otra de las tantas parejas de dobles que funcionan en Bolaño, dobles que son también opuestos, pero que en cualquier momento pueden trocar su oposición. En esta oposición, Bolaño sitúa la verdadera dimensión de los “pobres diablos” en su obra. La manera en que Belano contempla su lugar marginal y su constante necesidad de desprenderse de su condición engendra también varias posibilidades: la movilidad, la levedad, la flexibilidad (que son las características que Archimboldi parece reclamar para sí). Reconstruir y reflexionar sobre la historia literaria a partir de sus pobres diablos, a partir de sus fronteras movedizas, invisibles, leves, tal parece ser, de muchas maneras, una de las propuestas sobre la que se asienta *Los detectives salvajes* y gran parte de la obra de Bolaño.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Althusser, Louis. “Ideology and the State”. En *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971. 112-128.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio* [1965]. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América* [1994]. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . *Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. En *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2005. 237-239.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, D. F.: Grijalbo, 1990.
- . “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Pouillon y Otros*. Valencia: Pretextos, 2002. 12-13.

- . *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- . *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- . *Kafka. Por una literatura menor*. México, D. F.: Ediciones Era, 1999.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins U P, 1976.
- Espinosa, Patricia, ed. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis Editores, 2003.
- Fresán, Rodrigo. "El samurai romántico". En *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 42-44.
- Kierkegaard, Soren. *Tratado de la desesperación*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.
- Laclau, Ernesto. *New Reflections of the Revolution of our Time*. New York: Verso, 1997.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Manzoni, Celina. "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". En *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 335-357.
- Rama, Ángel. *Más allá del "boom". Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.
- Sussman, Henry. *Idylls of the Wanderer: Outside in Literature and Theory*. New York: Fordham U P, 2007.