

ARTÍCULO ORIGINAL

El juego literario cervantino en Los detectives salvajes

The Cervantine literary game in Los detectives salvajes

Darío García Luzón

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, en tanto arquetipo fundacional de la novela moderna, ha generado una influencia que incluye, además de su espectro temático, el conjunto de estrategias ficcionales de su propio juego literario. Este estudio busca fundamentar la consideración de que *Los detectives salvajes* pertenece a esa estirpe de novelas que actualizan de modo maestro algunos de los procedimientos más significativos del juego literario cervantino.

PALABRAS CLAVE: juego literario, exégesis narrativizada, quijanismo, Miguel de Cervantes, Don Quijote, Roberto Bolaño.

ABSTRACT

Don Quixote, while being a foundational archetype of the modern novel, has generated an influence including, besides its thematic spectrum, a set of fictional strategies of its own literary game. The present study aims at justifying the fact that *Los detectives salvajes* belong to that lineage of novels that update in a masterly way some of the most significant procedures of the Cervantine literary game.

KEYWORDS: literary game, told exegesis, quijanism, Miguel de Cervantes, Don Quixote, Roberto Bolaño.

A Nilda Blanco, apasionada cervantist, in memoriam.

La consideración de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* como arquetipo de la novela moderna ha favorecido la lectura en filigrana de sus códigos narrativos en un número considerable de obras posteriores. En el aspecto temático, por otro lado, la soberanía cultural de sus personajes centrales (protagonistas de un imaginario tempranamente autónomo) pudiera sugerir la calificación de redundante a cualquier intento que busque ahondar en la etiqueta crítica del *quijotismo* y sus alrededores. Sin embargo, existen novelas que en sí mismas parecen desear la pervivencia original de sus modelos, obras que son el testimonio de un ejercicio de lectura que celebra su propia naturaleza literaria.

Este linaje tendría en *El ingenioso hidalgo...* un modelo no tanto en el orden temático como en el de su propio juego literario, el de una escritura que se dice bastarda para entregarse a la fundación de autoridades. *Los detectives salvajes* respondería más a esa intención cervantina recreadora de procedimientos y funciones ficcionales que al diálogo directo, si bien no exclusivo, con la gran obra. Lo primero atiende a la afinidad entre los proyectos, al genio narrativo solo comparable análogamente; mientras que lo segundo, ejemplo de continuidad de las estrategias cervantinas, intenta (des)leer el texto primario mediante variaciones y entrecruzamientos no menos significativos frente a la tradición.

En este sentido, hay un pasaje dentro del capítulo 20 de *Los detectives salvajes* que pudiera leerse tanto como una referencia implícita al capítulo XXIII de la Segunda parte de *El ingenioso hidalgo...* («Donde se da cuenta de la grande aventura de la Cueva de Montesinos que está en el corazón de la Mancha, a quien dio feliz cima el valeroso don Quijote de la Mancha») como una ocasión en que la densidad intertextual y la exégesis narrativizada de Roberto Bolaño se libera de modelos unívocos. En primer lugar, resulta evidente cómo se desplazan de una novela a otra la centralidad de la anécdota, así como el punto de vista: si en la Cueva de Montesinos el motivo del descenso constituía su finalidad, en la Boca del Diablo (nombre de esta cueva del campamento gallego de Castroverde) es solo un acontecimiento, ciertamente fundamental, dentro de un relato mayor; asimismo, en el primer caso es el protagonista de la hazaña quien *da cuenta* de esta, mientras que en *Los detectives...* es Xosé Lendoiro, espejo de aquel *componedor de libros*, acompañante de don Quijote y Sancho en esta empresa, quien reseña el nuevo descendimiento. La probable identidad entre Lendoiro y aquel primo *humanista* se manifiesta en el regusto arcaizante que caracteriza a estos personajes, sensibles a las indicaciones etiológicas y a la idea ovidiana de las metamorfosis; sin embargo, la propia elección del motivo, uno de los más prolijos en la historia de la literatura (lo suficientemente universal como para integrar las tradiciones escritas grecolatina y judeocristiana, así como innúmeras leyendas orales), nos advierte mejor acerca del juego literario en el que hemos querido concentrarnos. Un niño cae en una cueva que se dice habitada por el diablo, alguien intenta rescatarlo pero fracasa y difunde el temor de haber sentido la presencia del demonio, la gente se paraliza, Xosé Lendoiro recuerda un relato de Baroja:

El cuento termina con una escena de impotencia absoluta, en donde el miedo derrota al amor o al deber e incluso a los vínculos familiares: ninguno del grupo de rescate, compuesto, bien es verdad, por rudos y supersticiosos pastores vascos, se atreve a descender tras la historia balbuceante que cuenta el primero, que dice, no lo recuerdo con certeza, haber visto al diablo o haberlo sentido o intuido o escuchado. *In se semper armatus Furor*. En la última escena, los pastores regresan a sus casas, incluido el atemorizado abuelo del niño, y durante toda la noche, una noche de viento, supongo, escuchan un lamento que sale de la sima.¹

Ha de notarse la precedencia de una tradición (popular, literaria) que se revela frente al acto del descendimiento voluntario. La caverna sería entonces la prefiguración de una *altertopía* generadora de discursos extraños a la experiencia que no se realiza dentro de ella. En la novela cervantina el primo letrado acepta la fantasmiosa versión de don Quijote frente a la duda de un escéptico Sancho y esto lo exime de entrar en la cueva, puesto que solo la experiencia podría desmentir ese relato (capítulo XXIV) del que el mismísimo Cide Hamete Benengueli se ha permitido sospechar. Lendoiro, por su parte, también asume un relato que lo dispensa del descendimiento pero que sugiere la necesidad de una tercera figura. El cuento de Baroja, al dejar una víctima sin salvador, parece hundirse en una cosmogonía pre-cristiana, que traza en el miedo un límite terrible; el *Quijote*, de genealogía crística, es la imagen del hombre que ha superado el límite.

La tradición literaria (Ulises, Eneas, Cristo, Dante, don Quijote) parece consignar el tema del descendimiento como imprescindible en la ruta del héroe, al cual suele concederse la visión privilegiada de otros reinos. La tradición filosófica, especialmente el platónico mito de la caverna, aparecería entonces como una subversión en que la lógica de la sabiduría, acaso enfrentada a la lógica del valor, pareciera condenar el propósito del héroe de acceder a la cueva real; pero la caverna platónica es en verdad un símbolo de ese espacio del cual el héroe (que lo es esencialmente del conocimiento) ha decidido separarse, sin que por ello su verdad deba obedecer a una naturaleza filosófica. En el caso de don Quijote, por ejemplo, se asiste a la certeza de su condición de último caballero; aunque esta verdad prefiera hundirse en la *doxa* de su propio relato. Inversamente, el poeta Belano no ha dejado más memoria que su gesto:

poco después, atado de la cintura y de las axilas, izamos al niño desaparecido, cuya irrupción por no esperada fue festejada con llantos y risas, y cuando hubimos desatado al niño tiramos la cuerda y subió el vigilante y el resto de aquella noche, lo recuerdo ahora que ya no espero nada, fue una fiesta ininterrumpida, [...] una fiesta de gallegos en la montaña, pues los campistas eran funcionarios u oficinistas gallegos y yo era hijo también de aquellas tierras y el vigilante, al que llamaban El Chileno pues esa era su nacionalidad, también descendía de esforzados gallegos y su apellido, Belano, así lo indicaba.²

El gesto de que se trata no necesita mayor elocuencia frente a una tradición que reconoce el descendimiento voluntario del héroe, acto cuya lectura es acentuada en el propio episodio del *Quijote* por el silencio de Belano en el suyo: el héroe no ha temido enterrarse. La caballeresca historia en la que se han mezclado el ciclo carolingio y el bretón quiere significar en el plano narrativo el gesto órfico, no menos relevante, de su salida del mundo. Bolaño, al mantener al joven que dijo presentir al demonio, insiste en la falta de autenticidad de ese relato (el mismo del cuento de Baroja), mientras que el cuerpo del niño rescatado se convierte en la buena nueva capaz de redimir a una comunidad a la que el héroe también pertenece.

El nombre del niño es Elifaz, lo cual pudiera advertir un bíblico simbolismo acerca del mal, representado a su vez por la leyenda del diablo. El mal carecería agustinianamente de una dimensión ontológica positiva, por lo que solo triunfa ante la ausencia de bien; pero si el bien se realiza, si el héroe entra en la *altertopía* de la cueva, la existencia del mal se deshace en tanto dependía de ese *quedarse fuera*. El apesadumbrado tono de Lendoiro en el capítulo 20 de *Los detectives...* señala el carácter aleccionador de este suceso, que le ilustra a la manera de los *exempla* medievales su condición cautiva de un artificioso *discurso* vital y poético al que ha escapado aquel al «que llamaban el chileno». Elifaz es el nombre del amigo de Job que dice haber tenido una inquietante pesadilla en la que el terror se apoderaba de él, del mismo modo que sucede en el cuento de Baroja y en las constantes alucinaciones autodestructivas de Lendoiro, quien termina por reconocerse como otro gallego atemorizado por los aullidos del diablo.

La correspondencia de Belano con don Quijote no estaría únicamente en el descendimiento, sino en la capacidad de trasgredir las expectativas generadas por sus actos. La novedad de estos dos héroes con respecto a la tradición pudiera residir en este rasgo: ambos pueden ser (y de hecho son) frecuentemente cuestionados. La tesis de la locura en don Quijote es uno de los nombres de este cuestionamiento, del mismo modo que la tesis de arribista (a lo Julien Sorel) otorgada por Lendoiro a Belano luego de conocer la relación de este con su hija, o la de excéntricos incurables atribuida a la secta poética de los real-visceralistas. La heroicidad del quijotismo incluiría entonces la constante afrenta de estar «bajo sospecha», como el relato de la Cueva de Montesinos o la desconcertante indiferencia de Belano frente a la *irrecusable* invitación hecha por Lendoiro a colaborar en su exitosa revista literaria.

En este orden, el sentido quijotesco en *Los detectives...* nos motiva a relacionar la condición de caballero andante con la de poeta, atribuible al conjunto de los real-visceralistas. En cada caso esta categoría pudiera considerar, además de la ambivalencia que le concede el reiterado cuestionamiento por parte de los otros, el hecho de fundar sus acciones en una experiencia lectora que parece conminar a una rebelión y que adquiere en ellos el signo de una demanda ontológica absolutamente desacostumbrada: un acto de justicia superior a la ley, una vivencia poética superior a la palabra. Lendoiro, abogado y poeta, lector de primeras ediciones de poesía decimonónica española, en un momento de su tribulación confiesa el desprecio que le tenía Belano como poeta, y lo acepta además como un desprecio legítimo.

El origen de esa animadversión no solo remite a una insobornable sinceridad quijotesca por parte de Belano. Los verdaderos enemigos de los real-visceralistas serían aquellos poetas limitados al plano

estrictamente verbal de la poesía, mientras ellos, fuera de los círculos de poder literario detentados por estos, aspiran, sobre todo, a vivirla. El tema de la *encarnación* sería otro elemento de su quijotismo, que si bien desdibuja los límites entre realidad y literatura, no teme afirmarse en la vivencia del realismo visceral. La consecuencia de esta elección los convierte en lectores distintos: de vida más que de obra (o de la vida como obra), por lo cual aquello que sería su propia escritura se confunde o identifica con una errancia solo referida por terceros, en la que se realizan los principios de una poética vivencial.

De este modo el juego literario se acentúa en la novela y aparecen los *lectores* de los real-visceralistas, quienes refieren la *altergrafía* de estos poetas a través de sus narraciones personales intercaladas, las que en ocasiones solo contemplan unos cuantos versos de aquellas extrañas vidas. En la III parte de *Los detectives...*, titulada «Los desiertos de Sonora», la continuidad del diario de García Madero registra la búsqueda de la inspiradora de este movimiento, y el quijotismo de los real-visceralistas ejerce en el joven poeta el influjo de la compañía, el cual resulta a su vez correspondido por una actitud discipular que suele exceder la comprensión. No obstante, García Madero es siempre auténtico, lo que recuerda cierta imagen de Sancho: su cuestionamiento no afecta, en lo fundamental, la dignidad de los poetas a los que acompaña, sino que irrumpe como ese *no entender* el discurso extrañamente autorizado.

Las anotaciones del diario serían eso: un discurso segundo que no capta, no obstante su sinceridad, el verdadero objeto de algunas acciones de las que fue testigo. Lo que sí percibe su rescritura es la persecución por parte del proxeneta (los poetas han escapado con una de sus mujeres) y del policía corrupto. Esto último también pudiera leerse en clave cervantina a partir de algunas variaciones en el motivo del duelo, ya no entre caballeros sino entre criminales, puesto que los real-visceralistas responden de igual modo a sus *afrentados* perseguidores.

La consecuencia de este duelo es el definitivo hundimiento en la realidad. La muerte de Cesárea Tinajero, entregada por salvarlos, los convierte en huérfanos condenados al incesante vagabundeo, y la de sus persecutores, por otra parte, en prófugos de la corrupta legalidad mexicana. La segunda salida es por ello más difusa. No sabemos el propósito de sus acciones y sin embargo, como en García Madero, existe el hambre de comprenderlas. Esta escisión por la que tenemos acceso a los actos (incluso los de habla) pero no a la conciencia última de estos protagonistas, lo que justamente constituye su *quijanismo*, es la estrategia fundamental de *Los detectives...* con que Bolaño actualiza de modo maestro el juego literario cervantino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑO, ROBERTO: *Los detectives salvajes*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1999.

CERVANTES, MIGUEL DE: *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española-Santillana Ediciones Generales, S. L., Madrid, 2004.

RECIBIDO: 6/3/2015

ACEPTADO: 6/5/2015

Darío García Luzón. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: dario@fayl.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*, pp. 412-413.
2. *Ibíd.*, p. 413.