

# Bolaño y el canon bastardo: *Los detectives salvajes* como novela vanguardista y canónica

Alexander Douglas  
The College of William and Mary  
8 diciembre 2008

“Se escribe fuera de la ley. Siempre.”  
-Roberto Bolaño, entrevista con Gras Miravet, 2000

“Ví dos sombras junto a los urinarios. Estaban envueltas en una nube de humo” (Bolaño 27). Juan García Madero, un huérfano de 17 años, se deja arrastrar por estas dos sombras hacia una vida de crimen y poesía. Las sombras, Ulises Lima y Arturo Belano, venden marihuana para financiar una revista y movimiento poético, el realismo visceral, en contra de los “imperios” de Octavio Paz y Pablo Neruda (30). Roberto Bolaño se educó con libros robados (Zalewski) y escribió en 1976 su propio manifiesto vanguardista “Déjenlo todo nuevamente;” desata en *Los detectives salvajes* un desprecio para los autores canónicos, sus estilos, y sus interpretaciones del mundo. Sin embargo, este huracán de discordia no impidió la novela. Ganó los premios Herralde y Rómulo Gallegos, cautivó a los críticos tanto de lengua inglesa como española y entró en el canon crítico. La aceptación de *Los detectives salvajes* muestra que el canon crítico es un “canon bastardo” que se forma con la introducción de elementos marginales en las normas establecidas.

Bolaño usa la vanguardia como herramienta para entrar en el canon. El tono criminal de la vanguardia atrae a gustos menos refinados, mientras atacar al canon abre el paso para un canon nuevo. Sin embargo, figuran también elementos no vanguardistas: es un libro multidimensional que permite varias lecturas, hereda el modernismo de Cortázar y Borges y tuvo críticas favorables y un buen traductor. Concebimos del canon como una tradición y serie de normas, pero la integración de *Los detectives salvajes* muestra que el canon es un híbrido de la vanguardia y la tradición. El canon siempre se está evolucionando, degenerando y traicionando a

sus normas por aceptar escritos del margen. No debemos leer a libros canónicos como literatura establecida, sino literatura atrevida.

Noé Jitrik, un crítico argentino, nos ofrece un lente para entender el canon y la margen. Jitrik compara el canon literario con un canon musical, con la técnica de contrapunto en que varias voces repiten un tema. La mayoría de las obras, aun si no llegan a ser canónicas por su propia importancia, repiten las ‘melodías’ de las obras canónicas. Otras obras que no las repiten son marginales; suelen ser fracasos, intentos de entrar en el canon por la “puerta trasera”, o obras que se plantean fuera del canon para cuestionarlo. *Los detectives salvajes* está en la tercera categoría; sin embargo, llega a entrar en el canon y cambiarlo.

Algunos dicen que entrar en el canon crítico es cuestión del gusto (Kermode 2004), de la moda (Harris; Fowler 97-98), de la tradición (Jitrik; Altieri). Burke (94-96) y Kermode (“Institutional” 75-85) dicen también que la tradición importa, pero no directamente: hay que cumplir con las metas tradicionales, aunque sea de manera nueva. Otros dicen que la canonicidad depende del contenido: la obra tiene que abarcar temas éticos de una manera indirecta (Altieri 42), estar abierta a una variedad de interpretaciones (Harris 112) y inspirar preguntas (Eloy Martínez 152). Bolaño atiende a estas demandas, cumpliendo los criterios aceptados mientras ofrece sus propias inversiones.

Bolaño establece de inmediato su posición de vanguardia frente los autores bien conocidos. Identifica en las páginas 14 y 30 a Octavio Paz y Pablo Neruda como los “grandes enemigos”, rechazando en la primera media hora los dos mejores poetas latinoamericanos del siglo veinte. En su lugar ofrece una cantidad asombrosa de escritores vanguardistas: Belano y Lima recomiendan leer los “eléctricos” Raymond Queneau, Sophie Podolski, Alain Jouffroy (30), enumeran otros libros que llevan (29) y copian dos páginas enteras de nombres desde el

“Directorio de la Vanguardia” que publicó Manuel Maples Arce (esto es un hecho histórico) en 1921 (Bolaño 218-220; Flores). Los reales visceralistas rechazan el canon y se plantean como los herederos directos del movimiento vanguardista Estridentista, un movimiento histórico mexicano de los años veinte; incluso emprenden una peregrinación en búsqueda de Cesárea Tinajero, miembro fundadora.

Bolaño refiere a autores canónicos antiguos como Sófocles (114), Platón, Séneca, Ovidio (427), Dante y Gadda (413) para asociarse con ellos y ganar algo de legitimidad, más cita a varios otros autores intermediarios: William Burroughs (98), Daniel Cohn-Bandit (151), Rimbaud (155, 159), Sor Juana (35, 174), un católogo de feministas (51), Savitzkaya (59), Ezra Pound (306). Incluye Borges, José Ortega y Gasset, Marcel Duchamp, Picasso, Max Ernst y Van Gogh en la lista de vanguardia (218), y menciona además a algunos filósofos para ofrecer un sentido de profundidad: Nietzsche (80, 300, 451), Wittgenstein (292) y la escuela de Marburgo (284-5). Aunque rechaza a los autores canónicos recientes, se asocia con autores canónicos antiguos.

Bolaño realiza dos estrategias por referirse a estos autores. Primero, practica el “*logrolling*” que describe Wendell Harris (116). Bolaño se asocia con autores buenos para darse algo de legitimidad. Bolaño se refiere a autores vanguardistas para mostrar su propia vanguardia y a autores canónicos antiguos para identificarse como buen escritor. Tal vez es más importante aun su rechazo: Bolaño se opone a los autores amados para abrir su propio espacio en el canon. Describe un mundo literario en que Raymond Queneau necesita un heredero latinoamericano y Paz y Neruda no bastan.

Esto sugiere una tercera función. Charles Altieri arguye que los cánones ofrecen criterios de canonicidad y metas para otros autores (34). El canon que compila Bolaño por su larga lista

de autores vanguardistas, inunda al lector con nuevos criterios y nuevas metas. Estos criterios y metas son, por diseño, precisamente los que cumple Bolaño. En concreto, Bolaño propone una tercer vía entre la poesía de Paz y Neruda. En su entrevista con Gras Miravet en 2000, explica su rechazo: la actitud de Octavio Paz es de “torre de marfil, o torre de algo” y no le interesaba; la poesía de Neruda es de compromiso social, que sí podía interesar pero que “[le] llevaba directo a la afasia” (53). Propone una tercera vía, que identifica con Nicanor Parra y el humor negro.

Nicolás Rosa concibe de las referencias al canon como “un pago simbólico por la prestación de los servicios de imitación, copia o analogía” (59). Como los autores de *McOndo* y *Líneas Áreas*, Bolaño se libera de una deuda imaginaria a los autores del *Boom* (Corral, “Portrait” 51). Bolaño rechaza al canon actual, y esto lo ayuda a entrar en el canon; el rechazo lo distingue de ellos y abre un espacio para él. Sin embargo, todavía se asocia con productores canónicos antiguos. Define a sí mismo como híbrido para entrar en el canon híbrido, con un “padre” canónico en Borges y Cortázar y una “madre” marginal en Queneau, Podolski y Joffrouy.

Es clave notar que Bolaño no sólo escribe desde la margen, sino que escribe de personajes que viven en la margen. La encarnación de su marginalidad rinde el tono de una película gangster y sirve como herramienta poderosa para atraer a lectores. No es una innovación escribir sobre actos criminales, pero hacer que sus personajes principales no sean solo autores sino autores criminales ofrece una concesión a los lectores de mal gusto que se interesan sólo por la acción.

La experiencia de García Madero con los vicerealistas parece la vida de un nuevo miembro de una “pandilla”(17). Deja de asistir a sus clases y se junta a un movimiento que se financia por repartir marihuana a domicilio (32). Se mete en tiroteos y huye volando: “Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe” (136). Esta línea es la que cita Daniel

Zalewski del *New Yorker* como propio de un episodio de “Starsky & Hutch.” Zalewski lauda a Bolaño por imponer los tropos de una película de gangster encima de historias de la poesía. Muchas otras reseñas, como la de Korfhage en *Willamette Week*, celebran la acción del libro. La conclusión de ésta—“Somehow poetry seems fun again”—ofrece una ventana al proceso que está en juego. Bolaño empieza con un tema de la cultura alta (la poesía) que interesa a la estética desarrollada pero aburra al gusto vulgar. Se acerca al tema usando un tropo marginal de las películas gangster que parece más entretenimiento que literatura. Este tropo lo permite hablar de los temas canónicos de una manera marginal, interesando a más lectores y críticos. Mezcla lo canónico—historias de poetas—con lo marginal, Starsky & Hutch, para entrar en el canon bastardo.

En cuanto a la política, la marginalidad de Bolaño no es la típica marginalidad liberal, sino un ataque a todas las ideologías. La literatura del *Boom* presenta una visión liberal: “revela” la “injusticia económica y deformación social” (Fuentes 16) como la masacre bananera de García Márquez (423) y presenta lo que Jean Franco llama una “Peripheral fantasy” (fantasía periférica-8). Por ejemplo, García Márquez contrapone a las dictaduras latinoamericanas el pueblo Macondo que no tiene gobierno hasta la página 150. La “Alternative Society” de Northrop Frye (Altieri 36-37) explica como este movimiento tiene autoridad cultural aunque le falta autoridad política.

La posición de Bolaño toma un paso más. Como notaba en su rechazo de Neruda, no propone tanto el cambio social como el rechazo de la sociedad educada. Will Corral escribe que Bolaño “always wrote about how lost and wandering souls are impotent against the intolerance of aesthetic and political debate and the frauds of polite society” (siempre escribió sobre como las almas perdidas y vagandos no tienen poder en contra de la intolerancia del debate político y

estético y los engañadores de la sociedad educada—traducción mía, Reseña, 54). Podría decirse también que Bolaño no propone leyes nuevas, sino romper todas las leyes.

Son varios los ejemplos de romper o contradecir a las leyes y el sistema establecido, pero Bolaño también va más allá. Lima y Belano venden marihuana y matan a un policía corrupto; Lima aprovecha de una jira del gobierno para desaparecer en Nicaragua. Estas actitudes en contra de la autoridad no se cristalicen en una llamada revolucionaria, sino que Bolaño propone que el mundo no tiene sentido. Cuando Pancho Rodríguez se queja de ser proletariado enamorado de una mujer burguesa, García Madero contesta que “Cuando el amor es bueno, lo demás no importa” (123). No es la yuxtaposición del amor desenfrenado con el fervor revolucionario que esperaríamos de un libro de realismo mágico, sino un ataque a las ideologías, arguyendo que el sexo importe más.

Bolaño se acerca otra vez a la ideología revolucionaria cuando habla de la “comuna de Passy,” un grupo de revolucionarios latinoamericanos que vive en París. Mientras los revolucionarios del *Boom* se mantenían firmes en su ardor revolucionario hasta su fin trágico, como el Coronel Aureliano Buendía (García Márquez 271-276), la lucha de la comuna de Passy es absurda. Roberto Rosas, que presenta el grupo, se centra en su riña juvenil con Hipólito Garcés, un miembro anterior (231-234). Sofía Pellegrini desprecia su ardor revolucionario, equiparando la lucha con entretenimiento: “...los demás habían ido al cine-club o a una de las tantas reuniones políticas, todos eran militantes revolucionarios...” (236). Aunque Bolaño resiste al establecimiento político, se pone al margen también del establecimiento literario; no respalda una ideología revolucionaria sino que se burla de todo.

Las ideas políticas de Bolaño pueden desagradar, pero no han recibido mucha crítica. El contenido sexual de la novela, por la otra mano, sí es más molesto. Incluso se ha llegado a

prohibir la novela por su contenido sexual (Boullosa). Confieso que las novelas del *Boom* tienen también bastante contenido sexual delicado, como el incesto medio forzado entre Aureliano y Amaranta Úrsula (García Márquez 527) o la bestialidad de Petronio y José Arcadio Segundo (295), pero Bolaño llega a territorios nuevos. Describe repetidas veces actos sexuales masoquistas (71-74, 226-227), sodomía (58, 227), ofertas de prostitución homosexual a un menor (114), sexo oral (26, 50, 73), masturbación (22), masturbación mutua (64-65), pornografía homosexual de actos entre un adulto y un niño (58) y violencia sexual (50). Es distinta también la manera de Bolaño de narrar actos sexuales. Mientras *Cien años de soledad* se enfoca en los antecedentes de los actos sexuales, como la rifa de José Arcadio (188) y las consecuencias, como los gritos de Rebeca y José Arcadio (192), *Los detectives salvajes* se detiene en los actos mismos. José Arcadio “la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito” (190) a Rebeca, pero Bolaño tarda cuatro páginas en describir lo que hacen María Font y García Madero (63-66). Rompe el esquema sexual del *Boom* y va más adelante.

Harris (118) sugiere que un canon representa “the dominant conventions in a particular society at a particular time” (las normas dominantes de una sociedad y momento determinado—traducción mía). Sin embargo, reconoce que siempre hay cánones múltiples que se compiten. A duras penas puede un solo texto mantenerse como modelo moral a través de los años. Pero esta función si existe, tanto en la literatura antigua como el feminismo y marxismo del siglo veinte (115). El modelo de Bolaño de comportamiento sexual difiere del modelo del *Boom*; puede ser que es una descripción más fiel de la sexualidad joven en México en los años 70, pero en cuanto al canon actual es marginal.

Esta marginalidad sirve: el sexo ofende a algunos pero atrae a más lectores, sobretodo los que no se interesarían sólo por las ideas de la novela. La reseña breve del *Willamette Week*, menos intelectual que el *New Yorker* pero todavía capaz de atraer a lectores, elogia que: “somewhere along the way almost everyone has sex or dies.” (en algún parte del viaje casi todos o hacen sexo o mueren—traducción mía). Bolaño cuestiona a las normas literarias sexuales, pero esto lo ayuda a ser canónico. Bolaño ofrece un trato marginal de la sexualidad, contribuyendo a su rechazo del canon pero ganando energía que lo ayuda a ser canónico por sí mismo.

Los autores del *Boom* entraron en el canon con estilos nuevos, y Bolaño también. Fuentes dice que la obra de Julio Cortázar incluye un “contralenguaje inventado por la colaboración entre el escritor y el lector” (20). Bolaño se identifica con Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (Zalewski; Paz Soldan; Gras Miravet; Goldman), un hecho que ayude bastante a su recepción crítica. Los criticos citados en la edición en <<Compactos>> de Anagrama lo llaman “<<El tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir>> (Ignacio Echevarría, *El País*)” y “<<...Un libro de la familia literaria de *Paradiso*, de *Rayuela*, de *Adán Buenosayres*>> (Jorge Edwards).” Bolaño se junta al *Boom* en cuanto al rechazo del proyecto moderno racional, ofreciendo en su lugar un mundo subjetivo, dirigido por voces múltiples, pero todas sin autoridad.

Sin embargo, Bolaño se distingue del *Boom* por otros elementos de su estilo más bien existencialista. Impone el esquema subjetivo de voces múltiples e intervención del lector encima de un fondo de narración precisa, acercándose a la narración cinematográfica imparcial o de la “vertiente negra” de Philip K. Dick y otros (Trelles 141-2; Sepúlveda). A pesar de escribir siempre con la voz de algún narrador, Bolaño suele describir hechos concretos directamente y sin interpretación como lo hizo Hemingway. Cuando García Madero llama a su tío en la página 78,

nosotros recibimos sólo el diálogo y una frase de respuesta no enunciada de García Madero. Hemos quitado la magia del realismo mágico y nos queda sólo el realismo.

De vez en cuando el narrador de Bolaño ofrece comentario. El comentario e interpretación, sin embargo, toma la forma de diálogo. Por ejemplo, Xosé Lendoiro dice, “Fui un abogado singular. De mí se pudo decir, con igual tino: *Lupo ovem commisisti que Alter remus aquas, alter tibi radat harenas*” (427). Leemos estos dichos no como intentos interpretativos de Bolaño, sino que nos imaginamos entrevistando al abogado y escuchándolo todo de su boca. Xosé Lendoiro nos cuenta del rescate de un niño por parte de Arturo Belano y lo interpreta, yuxtaponiéndolo con el cuento de Pío Baroja, pero le toca al lector decidir si la yuxtaposición es locura del abogado o pista misteriosa para entender al rescate y el personaje de Belano. La novela no se excede de la narración de hechos concretos.

Esta mezcla de hechos y interpretaciones confusas produce lo que Trelles llama “la estética de la imprecisión” (145). Las dudas funcionan en dos niveles: el lector se esfuerza para sintetizar las observaciones de 53 narradores mientras vislumbra el mundo de la novela y la biografía de Bolaño. El lector se convierte en detective, seleccionando hechos de la mezcla y formando de ellos una lectura biográfica u otra interpretación.

Bolaño narra estos hechos con un tono “entre cínico y conmovedor” (Oviedo 8). No es precisamente el “torrencial insouciance” (despreocupación torrencial—traducción mía) que propone Jonathan Lethem del *New York Times*, sino que quede la fantasma de sentido; narra un mundo trágico que sugiere conmover pero que se revela como burla. A diferencia de Neruda y otros autores canónicos, no propone una revolución. No toma al mundo en serio. Prefiere conquistarlo por burlarse de él. Por ejemplo, se acerca a la ocupación de la UNAM en 1968 por el cuento de Auxilio Lacouture, quien se encuentra sentada en el retrete cuando entran las tropas.

La locura, el miedo, o el espíritu de resistencia la mantienen allí hasta el fin de la ocupación (192-199). Bolaño apoya a la resistencia estudiantil, pero de manera sarcástica, quitando el heroísmo. Ofrece la posibilidad de que el pueblo de Cesárea Tinajero tenga un sentido especial, pero entonces García Madero se burla de la idea: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrida” (601). *Los detectives salvajes* entierra cuentos conmovedores bajo las burlas de Bolaño y la sugerencia de que no tengan ningún sentido.

Bajo la definición de Noé Jitrik, un canon “equivale a [un] conjunto de normas vinculado con una retórica” (21) y un texto puede transgredir “en lo semántico” (24), “en lo estructural” (25) o, añadido, en cuanto al tono. Alistair Fowler arguye que la moda puede hacer que un género literario sea más canónico que otro en cierto periodo (97-98), y puede que influya también en el tono y el estilo. Bolaño se alza hacia la canonicidad por variar su estilo del *Boom* y por concordar con la moda actual. Ofrece, como su padre canónico, un contralenguaje, pero mezclándolo con el estilo policial menos establecido.

Los temas, al contrario, reflejan las tradiciones canónicas. Los temas de una novela pueden ser su componente más importante, pero también el más difícil de analizar. Aparte de los temas no podemos hablar del significado de la novela porque el significado se derive de la interacción entre la novela y el lector. En la superficie, la novela describe muchos asuntos: la poesía, el sexo y la exploración sexual, el amor y su imposibilidad, la juventud, la vanguardia y los movimientos sociales marginales, viajar, la búsqueda y la peregrinación, el exilio, la memoria y la historia oral. Algunos de estos aparecen con frecuencia pero sólo son símbolos o aportaciones del argumento para hablar de otros temas—de la misma manera que *Moby Dick*

habla de ballenas sin ser un libro de biología. *Los detectives salvajes* comenta en juventud y envejecer, la peregrinación y la búsqueda, y perderse.

La novela empieza como Bildungsroman con la salida de Juan García Madero de casa a los 17 años. Quiere estudiar literatura pero estudia derecho como su tío quiere. Se inscribe, sin embargo, en un taller de poesía y conoce allí a los reales visceralistas (13). Se junta al grupo con mucha ilusión, comentando con éxtasis la camaradería (29). Deja de asistir a sus clases (18, 87) y no vuelve a casa (78). Empieza como virgen (42) pero tiene una variedad de experiencias sexuales que hacen que “la verdad poco a poco se [va] abriendo paso en el mar negro de [su] ignorancia”(25). Explora con una gran energía y sentido de posibilidad, pero sin dirección: sale con Rosario a su sugerencia a pesar de creer que está loca (89) y de ponerse deprimido hablando con ella (88), pero es capaz de pasar cuatro horas y media haciendo sexo con ella (98). Sale al norte con Belano, Lima y Lupe sin haberlo planeado: sólo cuando le abren la puerta piensa, “supe que siempre había querido marcharme” (136). Al fin de la novela ha visto la muerte (604) y se ha separado de sus mentores Belano y Lima (605). Toma más responsabilidad y piensa en buscar empleo (607). Bolaño nos cuenta una juventud desenfadado que da a una responsabilidad más madura.

Belano y Lima, por el otro lado, nos dan un ejemplo de un proceso más avanzado. Fundan un movimiento poético con meta de “cambiar la poesía mexicana” (30) pero, después de la muerte de Cesárea, se vagan por el mundo sin propósito. Belano va a África subsahariana, convenciendo a un amigo que es loco (476) y a otro que posiblemente “[viaja] a un lugar tan remoto buscando la muerte” (529). En Liberia, decide acompañar a un fotógrafo español en una misión suicida para no dejarlo morir solo (547). No sólo se suicida, sino que lo haga sin convicción: cuando Jacobo Urenda lo dice que no vaya, sólo encoge de hombros (547). James

Wood del *New York Times* dice que la novela trata de la dificultad de sostener la ilusión de la juventud, y Francisco Goldman del *New York Review of Books* está de acuerdo, citando a un personaje de Bolaño: “Qué lástima que pase el tiempo, ¿verdad?, qué lástima que nos muramos y que nos hagamos viejos y que las cosas buenas se vayan alejando de nosotros al galope” (180). Bolaño sí mismo se está envejeciendo y describe la juventud y envejecer en su novela, pero sin dar respuestas fáciles ni mucha esperanza. Al fin no sabemos si Belano muere. El tema interesa a los críticos y ellos ayudan a hacer el libro canónico.

El proceso vital de llegar a la mayoría de edad y después de llegar a la media edad se expresa por la búsqueda y perderse. Grinor Rojo explica *Los detectives salvajes* en el marco del retorno freudiano a la madre y el viaje de la Odisea (65-66). Podemos imaginar que Ulises Lima representa al Ulises de la Odisea, y que Cesárea Tinajero, miembro fundadora del realismo visceral, sea tanto Penélope como la “madre” del movimiento. Ella sirve como fundamento para su movimiento poético que “[camina] hacía atrás,” mirando hacía ella; Cesárea y los desiertos de Sonora funcionan como la “patria imaginada” que une a una diáspora en el esquema de Benedict Anderson.

Belano y Lima logran encontrar a Cesárea, entrevistarla, y recuperar sus cuadernos, pero ella muere poco después. No sabemos de qué hablan o qué hay en los cuadernos, así que no sabemos si tuvieron éxito o no. Si Cesárea representa los sueños, parece que los sueños sí existen, pero que están desfiguradas (ella parece “una roca o un elefante,” 602) y podemos destruirlos por perseguirlos. Belano y Lima huyen de su crimen (606,608) y pasan veinte años perdidos sin propósito. Francisco Goldman del *New York Review of Books* ve en la novela el viaje de la generación de Bolaño hacía la desilusión.

Los personajes de Bolaño no encuentran respuestas, y el lector tampoco. La primera sección se llama “Mexicanos perdidos en México” y sólo se pierden más al progresar la novela. El lector igualmente; de hecho, la novela termina con una adivinanza: ¿Qué hay detrás de la ventana?” (609). Diego Trelles categoriza la novela como una crucigrama en que el lector reúne pistas para distinguir entre la realidad y la ficción. Dice Eloy Martínez (152) que “un libro canónico... lejos de someterse al lector, lo estimula, excita su inteligencia, lo llena de preguntas.” George Greenia considera que *La Celestina* es canónica principalmente por incitar preguntas en vez de dar respuestas. *Los detectives salvajes* cumple este requisito, lo cual lo ayuda a ser canónico.

Los críticos apoyan la canonicidad de *Los detectives salvajes* porque trata de temas que les interesan. Les gusta también que no de respuestas sencillas. Incluso podemos decir, como Charles Altieri (40), que el libro no juzga nuestras acciones sino que ofrece figuras para juzgarlos. Los temas son un elemento tradicional y canónico que contribuye a la canonicidad de la novela.

Al publicarse, los críticos comentan los temas y otros elementos vanguardistas y tradicionales de la novela y determinan la canonicidad de la novela. Críticos reconocieron en la obra de Bolaño el advenimiento de un nuevo movimiento literario; Diego Trelles lo llama “un nuevo *Boom* latinoamericano” (142). *Los detectives salvajes* ganó el premio Rómulo Gallegos y el premio Herralde. Natasha Wimmer realizó una traducción maestra al inglés, Farrar, Strauss & Giroux, un editorial bien conocido, lo publicó en Nueva York pagando mucha publicidad, y los críticos americanos, en las palabras de Carmen Boullosa, “le han otorgado la estatura del clásico.”

Premiada, aprobada por los críticos, la novela de Bolaño entra al canon mundial. Lleva consigo elementos de las mejores tradiciones literarias latinoamericanas, como el modernismo de Borges y Cortázar y las provocaciones al pensamiento entronizadas por las tradiciones literarias universales. Pero no entra en el canon como príncipe, nacido de sangre distinguida para heredar el trono de sus padres, sino como hijo bastardo, llevando no sólo los elementos tradicionales sino también elementos marginales. Bolaño insulta a autores canónicos y sus estilos. Escribe en el tono de una novela policial, describiendo a sus poetas con un tropo gangster y un estilo casi existencial. Cambia la ideología liberal del *Boom* para un sentido de humor negro y se rebaja a describir el sexo con detalle pornográfico. Bolaño no mantiene grandeza distinguida del canon, sino que añade a ella elementos callejeros para formar un canon bastardo.

¿Qué significa esto sobre el canon? ¿Vale la pena leer un canon híbrido? Creo que sí. Frank Kermode (“Institutional” 83-85) es optimista: la “revision” (modificación--traducción mía) del canon parece con los cambios científicos ocasionado por descubrimientos nuevos. Hay que defenderse de “descubrimientos” falsos, pero nunca podemos cerrar el canon. Veintidos años después en una conferencia en Berkeley (*Pleasure*), aumenta aún su estimación del cambio: cita al crítico checo Jan Mukarovsky para decir que el placer y valor estético de una obra vienen de “el poder del objeto de transgredir, de partir, de manera interesante y revelador, de las maneras aceptadas...” (traducción mía – 19). Dice que una obra puede cambiar por la acción de lectores y los cambios en el contexto, pero hace claro que la novedad es una ventaja. Noé Jitrik está de acuerdo: “tales nuevos cánones se alimentan de manifestaciones provenientes de una marginalidad que ha logrado imponer sus propósitos y ha abierto vías de respiración en cuerpos de doctrina asfixiados” (33). Kenneth Burke compara el canon con una conversación (94-96), dejándonos imaginar lo interesante y útil que puede ser dejar entrar a una voz nueva. Lejos de

degenerarse, el canon dependa de la marginalidad y pierde su valor si no se refresca de ella. No debemos despreciar al canon bastardo, ni considerar menos canónico la obra de Bolaño por incluir elementos vanguardistas.

## Bibliografía

- Altieri, Charles. *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston, IL: Northwestern UP, 1990. 21-47. Reimpreso de *Canons*. Comp. Robert von Hallberg. Chicago: U of Chicago P, 1983. 41-64. Reimpreso de "An Idea and Ideal of a Literary Canon". *Critical Inquiry* 10 (1983): 37-60.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . "Déjenlo todo, nuevamente." *Infrarrealismo*. Movimiento Infrarrealista. 1976. Web. 2 nov. 2008.
- Boullosa, Carmen. "Mundo editorial: La sinfonía gringa de Bolaño." *Letras Libres*, ed. España, 80 (2008) 78-79. *Letraslibres.com*. Web. 2 nov. 2008.
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. 1941. New York: Vintage, 1974.
- Candía, Alexis. "Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 31 (2005). *UCM.es*. Web. 2 noviembre 2008.
- Corral, Will H. "Roberto Bolaño: Portrait of the Writer as a Noble Savage." *World Literature Today*, 80.6 (2006): 50-53.
- . Reseña de *The Savage Detectives*, por Roberto Bolaño. *World Literature Today*, 81.6 (2007): 57-58.
- Eloy Martínez, Tomás. "El canon argentino." *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Losada, 1998. 145-153. Reimpreso de *La Nación* [Buenos Aires], 13 nov. 1996.
- Espinosa, Patricia, ed. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Chile: Frasis, 2003.

- Flores, Tatiana. "Clamoring for Attention in Mexico City: Manuel Maples Arce's Avant-Garde Manifesto *Actual No. 1*." *Review: Literature and Arts of the Americas*. 69 (2004): 208-220.
- Fowler, Alastair. "Genre and the Literary Canon." *New Literary History* 11 (1979): 97-119.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.
- Franz, Carlos. "Una tristeza insoportable." *Letras Libres*, ed. México, 97 (2007): 38-41. *Letraslibres.com*. Web. 3 nov. 2008.
- Fuentes, Carlos. "Crisis y continuidad cultural." *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990. 11-28.
- Gathman, Roger. "Visceral Realism: PW Talks to Natasha Wimmer." *Publishers Weekly*, 11 dic. 2006. *Publishersweekly.com*. Web. 23 nov. 2008.
- Gras Miravet, Dunia. "Entrevista con Roberto Bolaño." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604 (2000): 53-65.
- Greenia, George. "The Tragicomedia as a Canonical Work". *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' "Tragicomedia de Calisto y Melibea"*. 18-19 oct. 2002. Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington. Al cuidado de Juan Carlos Conde. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007. 341-63.
- Goldman, Francisco. "The Great Bolaño." *The New York Review of Books*, 54.12 (2007). *NYBooks.com*. Web. 2 nov. 2008.

- Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva." *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-42. Reimpreso de *Orbis Tertius* 1.1 (1996).
- Kermode, Frank. "Institutional Control of Interpretation." *Salmagundi* 43 (1979): 72-86.
- . *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*. Comp. Robert Alter. New York: Oxford, 2004.
- Korfhage, Matthew. "Holiday Menáge à Trois." *Willamette Week* [Seattle], 12 dic. 2007. *WWeek.com*. Web. 23 nov. 2008.
- Lethem, Jonathan. "The Departed." *New York Times*, 12 nov. 2008. *NYTimes.com*. Web. 8 dic. 2008.
- Márquez, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. 1967. Madrid: Catedra, 2006.
- Oviedo, José Miguel. "Bolaño en la noche oscura de Chile." *El Dominical* 105 (2001): 8-9.
- Paz Soldán, Edmundo. "Literatura y Apocalipsis." *Primera Revista Latinoamericana* 1.1 (2007): 3-5.
- Rojo, Grínor. "Sobre *Los detectives salvajes*." *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Comp. Patricia Espinosa. Santiago, Chile: Frasis, 2003. 65-75.
- Rosa, Nicolás. "Liturgias y profanaciones." *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Losada, 1998. 59-83.
- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño." *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Comp. Patricia Espinosa. Santiago, Chile: Frasis, 2003. 103-140.
- Trelles, Diego. "El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño." *Hispanamérica*. 34.100 (2005): 141-151.

Wendell V. Harris, "Canonicity". *PMLA* 106 (1991): 110-21.

Wood, James. "The Visceral Realist." *New York Times*, 15 abr. 2007. *NYTimes.com*. Web. 2 nov. 2008.

Zalewski, Daniel. "Vagabonds: Roberto Bolaño and his Fractured Masterpiece." *New Yorker*. 26 mar. 2007. *NewYorker.com*. Web. 7 oct. 2008.