

***Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: Entre las vanguardias y el posmodernismo**

Carolina Galvis Echeverry*
(University of Ulsan)

- I. Introducción
- II. Estridentismo e infrarrealismo:
parte de la realidad múltiple de *Los detectives salvajes*
- III. De las vanguardias a la novela de Bolaño
- IV. Arqueles Vela y Roberto Bolaño:
vanguardia y posmodernismo
- V. Conclusiones

I. Introducción

En las últimas décadas se generó una discusión en torno a la validez del término posmodernismo para el ámbito literario. En cuanto a la literatura latinoamericana, específicamente, dicha discusión se ha quedado en pretender que lo que se llama posmodernismo es sólo una etiqueta para denominar un fenómeno literario que se encargó tan sólo de repetir lo que había hecho ya la vanguardia. En este artículo se quiere demostrar que vanguardia y posmodernismo comparten ciertas características que, sin embargo, no permanecen estáticas. Así, el centro de análisis es la novela *Los detectives salvajes*, del autor chileno

* 카롤리나 갈비스 에체베리(University of Ulsan, Department of Spanish, carogalvis@gmail.com), “로베르토 볼라뇨의 ‘야만스러운 탐정들’: 아방가르드와 포스트모더니즘의 사이”.

Roberto Bolaño. Para tal fin básicamente se tienen en cuenta los estudios de Matei Calinescu (1991) y de Ihab Hassan (Citado por Herrera-Olayzola 2000) debido a que estos abren un diálogo que permite acercarse a este tema de manera más acertada.

Se concuerda con Calinescu en cuanto a que el aspecto destructivo de la vanguardia es lo que es cuestionado por el posmodernismo. Dice el autor que esa actitud se debe a que el posmodernismo opta más por una lógica de la renovación que por una renovación radical (que era la pretensión de la vanguardia). Así, el posmodernismo entra en un diálogo permanente y reconstructivo con lo viejo y el pasado.

Por otra parte, en cuanto a los recursos, afirma Calinescu que, al igual que en la vanguardia, hay una intención de mostrarlos como los artificios que son, pero se agrega el hecho de que se establece que todo lo demás es también artificio, y que, simplemente no hay escapatoria.

Así, es importante ver como eje fundamental del posmodernismo la “indeterminación” o “indecibilidad” del significado. Según Calinescu, esta problemática se encuentra de forma mucho más aguda en la prosa que en la poesía, ya que en la poesía ha sido una característica presente siempre en cierto grado (referencias varias como sugerencia, ambigüedad, polisemia u oscuridad). Estas características revisadas por Calinescu reafirman una cognotación de tipo posmodernista en *Los detectives salvajes*.

Del mismo modo, Herrera Olayzola (2000) proporciona algunas ideas que ayudan a entender el fenómeno del posmodernismo en el ámbito hispanoamericano específicamente. Toma de los posibles elementos textuales de un “posmodernismo (*norte*) americano” planteados por Hassan, algunos que pueden adaptarse al contexto literario en Latinoamérica. De dichos elementos, los que se pueden apreciar en *Los detectives salvajes* son: 1) una heterogeneidad discursiva que apunta hacia el cuestionamiento de los límites del propio texto/del género, y que cuestiona la existencia de una figura autoritaria que lleve a cabo una narración omnisciente y 2) la presencia de un sujeto que se percibe

como uno que no se asume ya como una entidad coherente y generadora de significado (30).

Finalmente, es necesario aclarar que este artículo parte de un estudio amplio que incluye la revisión del fenómeno del posmodernismo en la literatura latinoamericana, en general; y del estado del arte del mismo tema en la obra de Roberto Bolaño. De igual manera, lo acompañan otros análisis que principalmente tienen que ver con algunas teorías de Jacques Derrida.

II. Estridentismo e infrarrealismo: parte de la realidad múltiple de *Los detectives salvajes*

Tal vez uno de los grandes aciertos de Roberto Bolaño (2006) en su novela *Los detectives salvajes* sea establecer un juego directo con la vanguardia mexicana, a la que debe gran parte de su poética. El estridentismo, movimiento que surgió en 1921 y cuyo fundador fue Manuel Maples Arce, hace parte del argumento de la novela. Bolaño lo incluye, no sólo con el fin de rendir un homenaje a este grupo de escritores que estuvieron en contra de las formas manidas de la literatura mexicana, sino para ironizar los procesos históricos literarios, concretamente, el proceso del que él hizo parte a través del infrarrealismo.

Es importante aclarar que el real visceralismo (movimiento literario ficcional en la novela) alude a un elemento autobiográfico del autor. En México, en los años setenta, un grupo de jóvenes asiste a diferentes talleres literarios, de dichas reuniones va creciendo una amistad cuyo punto de unión es la literatura.

El infrarrealismo, tal vez desarrollado con menos rigurosidad y disciplina, vive un proceso similar al estridentismo y recibe una influencia directa de éste. En la novela el punto de unión entre estridentismo y real visceralismo se da a través de los personajes ficticiales de Cesárea Tinajero y Amadeo Salvatierra (ambos fundadores

del primer real visceralismo). A través de la voz del segundo se conoce que ambos pertenecieron al estridentismo en algún momento de sus vidas “fue Cesárea la que la trajo un día a una de nuestras reuniones, cuando todos nosotros éramos estridentistas o simpatizantes del estridentismo.” (Bolaño 2006, 273). Por lo tanto, la comunión entre ambos movimientos ya está dada dentro del relato, los dos hacen parte de la misma línea literaria.

Arturo Belano y Ulises Lima; *alter ego* de Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro respectivamente, son las cabezas principales del segundo real visceralismo que se muestra en la novela. No corresponden totalmente con lo que eran estos dos escritores, sino que son más bien una mezcla de las características asombrosas que tenían diferentes miembros del infrarrealismo y cuyo signo común era el hecho de ser relegados. Tan relegados como lo fueron los estridentistas: “La puesta de grupos de académicos, de intelectuales, de editores, ha sido silenciar al Estridentismo y que permanezca la voz de una vanguardia mucho más apacible, mucho más canónica, que son Los contemporáneos. Este grupo hizo cosas maravillosas. Pero, ellos sí estaban bajo la égida de Alfonso Reyes.” (Entrevista Hadaty junio de 2008).

No en todo, sin embargo, coinciden estridentismo e infrarrealismo, “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación.” (Bolaño 2006, 177), es lo que dice el personaje ficcional Manuel Maples Arce acerca de Belano y Lima “los real visceralistas”. Y es que incluso los estridentistas tuvieron un padrino, el entonces gobernador de Xalapa Heriberto Jara. Como lo muestra Luis Mario Schneider en su libro *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (1997).

El real visceralismo es, entonces, la versión extrema de aquellos movimientos de jóvenes escritores rebeldes, hasta los orgullosos estridentistas reciben ayuda de alguien. Los real visceralistas, en cambio, no piden nada “no van a lamer los platos” (Schneider 1997, 273) de nadie, ni siquiera los de Manuel Maples Arce. En la página 177 de *Los*

detectives aparece: “Arturo Belano debió de coger el paquete y mirarlo [...] Debió de mirar por encima el cuestionario. Después oí que daba las gracias a la criada y se marchaba. Si vuelve a visitarme, pensé, estaré justificado, si un día aparece por mi casa, sin anunciarse, para conversar conmigo, para oírme contar mis viejas historias, para poner sus poemas a mi consideración, estaré justificado”. Pero Belano no vuelve a su casa, es un “huérfano de vocación”. Este movimiento ficcional en este aspecto, entonces, no concuerda con el estridentismo e incluso sobrepasa al infrarrealismo, movimiento en el que se inspira, ya que este último tuvo durante algún tiempo el apoyo económico de un abogado llamado Ramón Rivas. El real visceralismo es la metáfora de la orfandad de la literatura, pero además, en su conjugación con el estridentismo muestra una especie de sino inevitable: al abandonar la juventud también se abandona la rebeldía literaria, Joaquín Font (personaje ficcional de *Los detectives salvajes*), lo presiente de esa manera:

El lector desesperado (más aún el lector de poesía desesperado, ése es insoportable, créanme) acaba por desentenderse de los libros, acaba ineluctablemente convirtiéndose en desesperado a secas. ¡O se cura! Y entonces, como parte de su proceso de regeneración, vuelve lentamente, como entre algodones, como bajo una lluvia de píldoras tranquilizantes fundidas, vuelve, digo, a una literatura escrita para lectores serenos, reposados, con la mente bien centrada. A eso se le llama (y si nadie le llama así, yo le llamo así) el paso de la adolescencia a la edad adulta (Bolaño 2006, 202).

Por otra parte, y continuando con la relación estridentismo -infrarrealismo, es fundamental mostrar cómo a partir de ésta se da una transformación estética que afecta la escritura de Bolaño posterior al infrarrealismo. Específicamente para lo que interesa en este estudio, en *Los detectives salvajes*. Dicha transformación muestra unas características que se pueden identificar como propias de una escritura posmoderna; es decir, lo que se

sostiene en este trabajo es que Roberto Bolaño, como integrante del infrarrealismo, crea una poética que se alimenta de las vanguardias, “Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS” (Silva 2004), pero que no se queda en ellas. A este respecto, es pertinente recordar que Matei Calinescu (1991, 269) muestra como diferencia fundamental entre vanguardia y posmodernismo, la actitud destructiva de la primera. Explica que esa actitud se debe a que el posmodernismo opta más por una lógica de la renovación que por una renovación radical (que era la pretensión de la vanguardia). Así, el posmodernismo entra en un diálogo permanente y reconstructivo con lo viejo y el pasado. El autor cita a Umberto Eco (1984) para complementar esta apreciación: “Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.” (72).

Los detectives salvajes es precisamente una visita irónica y nada ingenua al pasado, no pretende destruirlo sino jugar con él, se alimenta de él. Para ver cómo funciona este proceso es necesario revisar otros puntos de encuentro entre estridentismo e infrarrealismo. Esto no sin antes poner en evidencia el hecho de que a pesar de que se aceptan las similitudes entre ambos movimientos y se acepta la influencia de éstos en la escritura de Roberto Bolaño, se está de acuerdo con Wellek (1983, 258) en cuanto a que “La obra de arte no es simplemente un miembro de una serie [...] Puede estar ubicada en relación a cualquier cosa en el pasado [...] Es una totalidad de valores que no se adhieren a la estructura sino que constituyen su verdadera naturaleza. Los valores pueden ser aprehendidos solamente en un acto de contemplación” .

Así, tanto los dos movimientos (estridentismo e infrarrealismo), como la novela de Bolaño, no se ven aquí como parte de una secuencia lineal inalterable. El infrarrealismo elige ubicarse con respecto a la vanguardia

de los veinte, pero también a la de los cincuenta (en una parte de la novela se hace una descripción de los experimentos de escritura que hacen los miembros del movimiento ficcional “real visceralismo”, en estos se incluyen nombres como John Giorno de la generación *Beat* y en música a John Cage; que son catalogados por Calinescu dentro de la “nueva vanguardia posmoderna”). Lo más seguro es que el infrarrealismo se ubique también, en varios aspectos, en relación a obras más lejanas (asunto que no se abordará en este trabajo), pero las relaciones más evidentes se dan con los movimientos mencionados.

Por otra parte, las explicaciones causales se mantienen al margen en el análisis que aquí se muestra. “La causa es, tal y como ha sido definida por Morris R. Cohen ‘alguna razón o fundamento por el que, siempre que ocurra el hecho considerado como antecedente, es obligatorio que se siga el consecuente’.” (Wellek 1983, 254 cita a Cohen 1947, 102). Es indiscutible la importancia de estos movimientos en la obra de Bolaño, sin embargo, al acoger las palabras de Wellek, ni el estridentismo ni el infrarrealismo causan la obra de Bolaño. Pero ésta sería diferente si obras diferentes la hubieran precedido. La comparación de estos movimientos tendrá como finalidad, entonces, encontrar los rasgos que siguen haciendo eco en *Los detectives salvajes*, pero sin permanecer estáticos.

De este modo, en el contenido de los manifiestos de ambos movimientos hay similitudes que se notan fácilmente. En primer lugar, el tema de la transformación y el cambio está sugerido de diferentes maneras: a través de la sátira a un pasado anquilosado, o a través de la afirmación de que ellos ya son el cambio: “(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos)” (Silva 2004), es lo que dice en el primer manifiesto infrarrealista como burla a todos aquellos que piensan que todo ya está dado; de igual manera se puede notar el estilo punzante en el estridentismo “Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro...” (Schneider

1997, 268) en el que se atacan figuras de la tradición mexicana. Pero para esa “museificación” ambos movimientos se entregan como la solución definitiva: una de las fórmulas del infrarrealismo es “Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN” (Silva 2004); mientras que Maples Arce afirma “Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá [...] En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada.” (Schneider 1997, 273). Con la declaración abierta de transformación y cambio se propone una nueva escritura que pretende invalidar una literatura “manida”, de este modo lo expresa Maples Arce: “Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar.” (Schneider 1997, 268). En ese afán de evitar la copia el estridentismo entra en una experimentación que parte de unos principios estéticos propuestos por su creador en cuanto al lenguaje y al ritmo. El infrarrealismo, por su parte, declara abiertamente la experimentación como parte fundamental de un nuevo arte “Nuevas formas, raras formas, como decía entre curioso y risueño el viejo Berlot.” (Silva 2004).

Otro aspecto en el que el infrarrealismo parece dar cierta continuidad a la bandera del estridentismo es la desentronización del arte. Como parte de ello la academia es despreciada, los infrarrealistas prefieren las “cosas ‘insignificantes’”; los estridentistas no ahorran palabras para atacarla. De este modo, los museos, los teatros y los sitios de conferencias se convierten indefectiblemente en lugares que le hacen el juego a la hipocresía y a la falsedad de la industria cultural. Para el infrarrealismo: “Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante” (Silva 2004).

Ambos movimientos, además, optan por mostrar el sentimiento y desdeñar la impostura, exaltar la sinrazón y enaltecer la revolución en el arte y en la vida.

Estridentismo e infrarrealismo vienen entonces a compartir varios elementos que los convertirían en movimientos de vanguardia. Sin embargo, el hecho de que el infrarrealismo se acerque más a crear desde el horizonte de la muerte hace que comparta una característica muy fuerte de la literatura posmodernista¹⁾:

En *L' Impureté*, donde se pone a definir la "impureza" esencial de la estética posmoderna, en contraste con el ansia de pureza de los modernistas, Scarpetta señala que la vieja vanguardia practicó a menudo una retórica de "la muerte del arte". Pero esta retórica era optimista: se proclamaba al arte como (simbólicamente) muerto sólo como un primer paso en el proyecto dramaturgico de la vanguardia de resucitarlo en una forma más pura. La actividad de los posmodernos, según Scarpetta, tiene lugar en un entramado "posapocalíptico" cambiado: la cuestión es crear desde el horizonte de la muerte (del arte), desde la hipótesis de que esta muerte es posible -crear incluso *desde esta muerte* (Calinescu 1991, 270).

Mientras que el estridentismo efectivamente piensa en hacer poesía de una forma más pura; el infrarrealismo declara que "TODO ES ARTE", una forma, en definitiva, de afirmar su muerte:

¿Qué proponemos?
No hacer un oficio del arte
Mostrar que todo es arte y que todo mundo puede hacerlo
Ocuparse de cosas "insignificantes" / Sin valor institucional

1) A pesar de que Calinescu se refiere extensamente a los términos vieja vanguardia y nueva vanguardia posmodernista, hacia el final del capítulo III aclara: "en *Caras de la modernidad*, traté el posmodernismo como una subcategoría de la vanguardia, básicamente como la encarnación contemporánea de la vieja vanguardia. En este momento el término posmodernismo apenas era usado fuera de los Estados Unidos [...] Ahora que los europeos, tras los americanos, han llegado a ver la vanguardia como una parte integral del proyecto modernista, es más difícil argumentar que la posmodernidad es meramente una extensión de la vieja vanguardia. El posmodernismo es, por el contrario, un alejamiento de ella." (270).

/ Jugar / El arte debe ser ilimitado en cantidad, accesible

A todo, y si es posible fabricado por todos
 ¡!! (Silva 2004).

Aunque en este trabajo no hay el estudio suficiente para asegurar que la literatura infrarrealista es una muestra de escritura posmodernista, si se puede admitir esa diferencia con el estridentismo que marca tal vez la ruta hacia una literatura de este tipo en *Los detectives salvajes*.

III. De las vanguardias a la novela de Bolaño

Muchas de las características compartidas por el estridentismo y el infrarrealismo permanecen en *Los detectives salvajes* con ciertas alteraciones. El tema de la transformación de la tradición literaria está planteado desde la estructura misma de la novela, los múltiples narradores, entre otras características, son prueba de ello. Por otra parte, la desentronización del arte se da desde diferentes ángulos. Uno de ellos es un tono irónico que se usa para mostrar una autoconciencia narrativa temerosa de no agradar, ya sea al lector común o al crítico experto; con esto, la escritura se muestra como impostura: “sentí que una mano de dedos largos y finos, pero al mismo tiempo muy fuerte, se cerraba sobre mi corazón, imagen que seguramente no gustará a Lima y a Belano, pero que se ajusta como un guante a lo que sentí entonces.” (Bolaño 2006, 55), “pero entonces sentí la necesidad urgente de verla, de mirarla dormir, de acurrucarme a los pies de su cama como un perro o como un niño (metáfora horrible, pero cierta).” (61). La metáfora, uno de los principales recursos poéticos, queda reducida también a impostura. Esta desentronización, sin embargo, no deja piso firme para ningún tipo de literatura, la vanguardia también es criticada en su afán de querer ser novedosa, querer destruir el pasado, pero inevitablemente volver a él. En este punto se puede notar un aspecto bastante importante acerca de lo

que Calinescu ha podido caracterizar como literatura posmodernista, si se recuerda, este autor considera que la diferencia fundamental entre vanguardia y posmodernismo es el hecho de que la primera pretenda destruir el pasado; mientras que la segunda se da cuenta de esta imposibilidad y opta por visitarlo con ironía y sin ingenuidad.

En este sentido, la experimentación, como búsqueda incesante de lo novedoso, también sale mal librada: “Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores [...] Nos movimos... Nos movimos.... Pero nada salió bien.” (Bolaño 2006, 214).

Esa experimentación muestra, además, la búsqueda incesante de algunos escritores jóvenes, búsqueda que en su gran mayoría sale mal “Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados”, dijo Bolaño en 1999 al recibir el Premio Rómulo Gallegos por *Los Detectives Salvajes*.

IV. Arqueles Vela y Roberto Bolaño: vanguardia y posmodernismo

Roberto Bolaño es considerado por sus amigos infrarrealistas como el Raymond Queneau del surrealismo ya que ambos fueron los únicos escritores dentro de cada movimiento que se dedicaron al género de la novela. Un acontecimiento similar ocurre en el estridentismo con Arqueles Vela, autor de las narraciones (novelas, como él mismo las catalogó) *La señorita etcétera*, *El café de nadie* y *Un crimen provisional*.

Sin la intención de determinar el grado de influencia de Arqueles Vela en la novela de Roberto Bolaño, se ha querido explorar algunos procesos poéticos de este autor con el fin, más bien, de hacer evidentes algunas diferencias y puestas en común entre vanguardia y posmodernismo;

básicamente en lo que a la narrativa respecta. Las diferencias paradójicamente vienen, en muchos casos, de elementos similares.

Los tres textos de Arqueles Vela (1990) no superan las quince páginas si se les ve de forma separada, sin embargo, fueron catalogados por el propio autor como “novelas”. Esto no responde al desconocimiento de Vela sobre la teoría literaria, sino a una concepción literaria propia que pretende subvertir y que se inscribe perfectamente dentro del estridentismo. Considera Vela, por ejemplo, que hay una relación estrecha entre la estética y el mundo moderno: “La novela corta, los poemas sintéticos, etc., no son sino un producto de nuestra reducción [...] después de aventurarnos a vivir la vida de los personajes en las novelas en tres tomos, estamos neurasténicos de todas las neurastenias y preferimos lo mínimo, lo que en unas cuantas páginas no deja el cansancio de trescientas.” (Schneider 1997, 92). Una primera comparación entre la novela de Bolaño y la obra de Vela arroja una diferencia aparentemente insuperable. La novela del primero en cuanto a extensión, va en contravía de lo que plantea el segundo, *Los detectives salvajes* supera las seiscientas páginas, es decir, más del doble de lo que, según Vela, el hombre moderno está dispuesto a soportar. Sin embargo, la multiplicidad de voces, mostradas de forma independiente en gran parte del relato, aniquila la fatiga que podría producir una narración de trescientas páginas en la que interviniera un solo narrador. Ahora, como se había visto, la extensión en *Los detectives* también responde a la intención de mostrar una multiplicidad que se traduce en indecibilidad. Sobre este mismo aspecto del sintetismo agrega Vela: “Fernández Moreno llegó hasta la superación de su poesía, dejando en su libro *1923* una página en blanco. Es decir, la página ideal que todos anhelamos escribir y publicar [...] ‘la belleza’ estará ‘en lo que no se dice nunca...’” (92). Hay un tono irónico usado por Vela, en el que se hace un llamado a prestarle más atención al silencio y a desdeñar la saturación. Es la declaración de la muerte del arte tan proclamada por la vanguardia, pero el uso de la ironía no hace más que reafirmar que “se proclamaba al arte

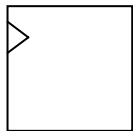
como (simbólicamente) muerto sólo como un primer paso en el proyecto dramático de la vanguardia de resucitarlo de la forma más pura.” (Calinescu 1991, 270). Hay entonces un convencimiento de que sus novelas excesivamente cortas han elegido el camino de la pureza del arte, que es el camino hacia el silencio, hacia la destrucción del pasado. En *Los detectives salvajes* la actitud destructiva se descarta, hay una vuelta al pasado, uno más bien inmediato (como lo es la vanguardia) para construir a partir de él “llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.” (Eco 1984, 72). *Los detectives* visita un pasado formado por una vanguardia cuyo anhelo era destruir el pasado y declarar la muerte del arte. Muestra que desde esa propuesta de muerte se puede crear, se puede decir algo: “La cuestión es crear desde el horizonte de la muerte (del arte), desde la hipótesis de que esta muerte es posible - crear incluso *desde esta muerte* (ya encontramos esta idea en Adorno: ‘La noción de una cultura resucitada tras Auschwitz es una trampa y un absurdo’, que significaría que la única cultura posible hoy es posapocalíptica). Toda ingenuidad, toda inocencia a este respecto sería anacrónica.” (Calinescu 1997 cita a Scarpetta 1985, 42). La novela de Bolaño, en su metalenguaje crítico, no tiene la intención de mostrar una literatura más auténtica, como lo quería la vanguardia. Por el contrario, plantea la inexistencia de la pureza en el arte, todo el apartado 23 de la novela, por ejemplo, gira alrededor de la idea de la literatura como infierno, como impostura. Propone más bien un juego que se abre a la interpretación desde esa muerte: el poema de Cesárea Tinajero (Bolaño 2006, 376), formado por el título *Sión* seguido de una línea recta, una línea senoidal y una línea quebrada en picos, lo mismo puede esconder sólo la palabra navegación (interpretación de Lima y Belano, protagonistas de la historia); o un

misterio más profundo (como siempre lo creyó Amadeo Salvatierra). El metalenguaje crítico de la novela no denuncia el silencio de la vanguardia, ni lo destruye, sólo muestra que es posible hacer hablar dicho silencio.

Volviendo a la obra de Arqueles Vela, asegura Luis Mario Schneider (1997):

Con excepción de «Un crimen provisional», los dos cuentos restantes no se diferencian fundamentalmente el uno del otro; ni en la estructura, ni en la ideología, pues siguen siendo apreciaciones emocionales alrededor de la figura de una mujer ideal. En cambio, «Un crimen provisional», inscrito dentro de un tono más realista, precisa un argumento y detalla con más vigor la acción. Sin embargo, los hallazgos estilísticos que en verdad caracterizan la prosa de Arqueles Vela están un tanto descuidados en este cuento (174).

Con respecto a las apreciaciones de Schneider es importante destacar el agotamiento al que puede llevar la experimentación. En *Los detectives* se explora dicho agotamiento (nada les sale bien después de aventurarse a hacer diferentes tipos de literatura experimental). Por otra parte, la novela de Bolaño no critica a la vanguardia por haber conducido al arte, en muchos casos, hacia el silencio. No hay una esperanza de rescate, por el contrario, se quiere hablar desde ese silencio, crear desde él. Por eso en la novela se incorporan el poema de Cesárea y los cuadrados con los que finaliza (Bolaño 2006, 609):



Pero los cuadros no están solos, están acompañados de la interrogación “¿Qué hay detrás de la ventana?” (608), que insinúa, como se hace en toda la novela, que todo es interpretación. El silencio ya no se usa para declarar una muerte provisional del arte que será resucitado por una nueva forma de escribir, sino para afirmar una muerte definitiva en la que simplemente no hay verdades, sólo puntos de vista, formas distintas de crear.

Por otra parte, como lo muestra Schneider, los dos primeros textos de Vela son bastante experimentales y concuerdan con el presupuesto de Maples Arce de la libre asociación de ideas basada en las palabras de Dunham “para comprender la belleza es necesario asesinar la lógica.” (Schneider 1997, 104). Pero su tercer cuento vuelve a la anécdota, elemento que tanto deploró el movimiento: “Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva).” (46). “El ujier interrogado con anterioridad balbuceó unas cuantas sílabas, ininteligibles por la brusca interrupción del detective que, llevándose a los labios el bastón complicado como una varita mágica, le imponía callar.” (Vela 1990, 39), es lo que se lee en *Un crimen provisional*, relato en el que, como afirma Schneider, prevalece la anécdota. Basta con ver cualquier fragmento de alguna de las otras dos narraciones de Vela para notar la diferencia: “La puerta del Café se abre hacia la avenida más populosa, más tumultuosa de sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al *Subway* de los sueños, de las ideaciones.” (13). Este fragmento hace parte del principio del cuento *El café de nadie*, ya no es la anécdota sino la libre asociación de ideas lo que predomina. El lector sabe que algo ocurre, pero es como si las escenas estuvieran siendo vistas en cámara lenta, la anécdota es aplazada constantemente; lo que prevalece es la sensación.

El argumento de este cuento (si es que se puede hablar de argumento aquí) se resume en una prostituta (Mabelina) que al tratar de encontrar al hombre ideal, se desfragmenta al entregarse a muchos hombres: “Quería

reconstruirse con esas milésimas partes de mujer que dejara en todos los hombres, sin que ellos las canjearan por esa milésima parte de hombre que buscaba.” (31). Pero contar la historia que subyace a este texto es como contar de qué se trata un poema y pretender conservar su esencia. Los personajes de este relato no se dejan atrapar, básicamente, porque se escucha una sola voz. Los parroquianos, Mabelina, los meseros y el hombre hablan, el autor quiere darles voz propia, pero realmente siempre es la misma voz del poeta la que permanece. A través de estos recursos, tanto *El café de nadie* como *La señorita etcétera* pueden buscar la desaparición de la novela, hay una intención de subvertir el género que, sin embargo, no se logra (esto sin querer poner en duda la calidad de Vela como escritor). No se subvierte porque se destruyen los elementos novelísticos del todo, para subvertir hay que hacerlo desde la esencia propia de lo subvertido, cosa que no sucede en las dos “novelas” de Vela; hay más bien una huida hacia la poesía que, con destreza, logra componer una especie de ensoñación constante en el lector: un dormir y despertar permanentes. La intención, sin embargo, es totalmente plausible y lo más seguro es que haya inspirado a autores como Bolaño a hacer de la novela un género renovado en Latinoamérica. La diferencia está en que Bolaño sí subvierte desde el género mismo.

En *La señorita etcétera* y en *El café de nadie* está presente, además, un elemento que estalla con vigor en *Los detectives salvajes*. La indecibilidad es un tema que ya estaba presente en el estridentismo, y Arqueles Vela lo plantea en estas dos narraciones. En ambas, se aspira a una multiplicidad de los personajes: En *La señorita etcétera* (Vela 1990, 59), primera narración de Arqueles Vela, la indecibilidad asalta la lógica del relato y la de los personajes: un hombre se mueve por distintos lugares, no parece tener rumbo fijo, muchas mujeres se hacen una sola; una sola mujer se hace muchas otras: “Sin duda, el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí, con ella” el personaje abandona a la mujer, pero vuelve a verla de vez en cuando. Sucesivamente, el hombre la ve

en diferentes mujeres: alguien que va por la calle, una prostituta, una feminista... La mujer que aparece al inicio del relato parece dispersarse en muchas mujeres: "En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esa otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón de un café." (62). El tema de la indecibilidad está planteado a través de las múltiples mujeres, sin embargo, el doble juego hace que por momentos se tenga la sensación de que más bien muchas mujeres parecen ser una sola. Es decir que lo mismo puede sentir el lector una sensación de multiplicidad, como una de unificación, de uniformidad.

Dicha indecibilidad está mejor lograda en *El café de nadie*, narración que le sigue cronológicamente a *La señorita etcétera* y que pareciera ser la continuación de ésta. Mabelina, personaje principal de la historia, no es la misma siempre: "Con cada uno de ellos se había sentido una mujer diferente, según su psicología, sus maneras, sus gustos, sus pasiones y ahora apenas si era un *sketch* de sí misma. Le parecía que la habían falsificado, que la habían moldeado, simultáneamente, los brazos de sus aventuras." (31), el problema es que esa multiplicidad se cuenta en tan pocas páginas que no logra verosimilitud, el lector no logra creer en la multiplicidad de Mabelina. El autor cree en esa indecibilidad pero el cuento, estéticamente hablando, no logra transmitirlo. Ese recurso no es usado, sin embargo, esporádicamente por Vela, por el contrario, parece ser una obsesión del autor. No sólo Mabelina es múltiple, lo mismo ocurre con uno de sus amantes: "Soy un individuo que se está renovando siempre. Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad en la que vivo." (24). En *Los detectives salvajes*, por el contrario, la multiplicidad de voces hace que esa indecibilidad tome más fuerza. Sin embargo, como se ha insistido, no se trata aquí de poner los recursos del posmodernismo por encima de los de la vanguardia; simplemente son diferentes, pero inspirados muchas veces en motivaciones similares.

Además de la indecibilidad, otro elemento se hace presente en los textos de Vela para ir en contravía de la tradición literaria. Este también se relaciona con el posmodernismo literario y está relacionado con las preguntas “¿Hasta qué punto no es nuestra realidad una ficción?” y “¿qué nos ofrece la narrativa realista sino una ilusión de verosimilitud?” (Barth 2000, 11). En *El café de nadie* aparece un listado con nombres de hombres que han pasado por la vida de Mabelina: “Germán List Arzubide, Marco-Aurelio Galindo, Carlos Noriega, Fernando Sosa [...] Kyn-Taniya, Germán List Arzubide, etc., etc., etc.” (Vela 1990, 30). Todos corresponden a conocidos de Arqueles Vela, muchos de ellos amigos suyos, se puede formular entonces la pregunta ¿son estos personajes una ficción? Inmediatamente la oposición ficción-realidad se pone en tela de juicio, porque si la respuesta es: sí, los nombres que pertenecen a la realidad se transformaron en una ficción; habría que pasar a preguntarse ¿sólo allí se ficcionalizan? Los cuentos de Vela definitivamente no pueden catalogarse como realistas, pero ¿acaso no ofrecen una versión de la realidad, como lo hace el realismo? Con esto se pondría en duda la supuesta verdad representativa de este tipo de literatura.

En su vida “real” el hombre es simulacro, es lo que plantea la prosa de Vela, algo que no se puede desligar del carácter de indecibilidad ya analizado. El hombre es múltiple, no se deja definir, por tanto no hay una realidad aprehensible: “tú siempre te quedas en las iniciaciones, en el prólogo, en lo que prefiero. Por eso me tendrás y te tendré en la perennidad de lo improbable.” (Vela 1990, 26) dice Mabelina en *El café de nadie*. Y es que es ese “improbable” uno de los elementos que crea tanto indecibilidad como simulación, es tener algo en la irrealidad, siempre.

El cuestionamiento de los límites ficción-realidad también se hace presente en *Un crimen provisional*, en donde un supuesto asesino ha decidido mutar en diferentes hombres, con el fin de conquistar a la mujer que ama: “Hice de mi persona una serie de personas. Catalogué

en mí mismo una envidiable variedad de individuos. Fui el más completo muestrario de hombres, física, moral-intelectual-socialmente, y ninguno de ellos lograba interesarla [...]” (Vela 1990, 50). Si bien es cierto que en este cuento la simulación no está planteada para cuestionar la ficcionalidad del propio texto; también lo es que la simulación se encuentra como tema neurálgico que pone entre paréntesis la autenticidad del ser humano, aniquila la posibilidad de creer en su realidad. Esto obliga a volver a la pregunta “¿Hasta qué punto no es nuestra realidad una ficción?” (Barth 2000, 11).

En *Los detectives salvajes* esta relación entre realidad y ficción se ve altamente alterada. En primer lugar, el tema está sutilmente sugerido en un relato que Felipe Müller dice haber escuchado por boca de Arturo Belano (un cuento de Theodore Sturgeon). La historia se trata, de forma resumida, de una pareja que proviene de clases sociales opuestas; ella es una mujer adinerada; él un vagabundo, se enamoran perdidamente, pero el vagabundo muere. Entonces la mujer decide invertir parte de su fortuna en la creación de clones de ambos con el fin de que continúen el amor que se tuvieron. Ella enferma y pide al grupo de científicos que entregue gran parte de su dinero a los clones el día en que se casen. Finalmente ella muere y los científicos se ven en medio de una encrucijada. Deciden, en caso de que no llegaran a enamorarse, entregarles el dinero y dejarlos en libertad. Además, repetir el experimento “...hasta el fin de los tiempos o hasta que la inmensa fortuna de la millonaria se agote.” (Bolaño 2006, 425). Los clones del cuento no son finalmente copias sino simulaciones, no se puede hablar aquí de original; tan auténticas, o tan inauténticas son las otras parejas como la primera: “la verdad, la referencia, la causa objetiva han dejado de existir definitivamente.” (Baudrillard 1978, 9). El problema en el cuento es que los clones no son representaciones de nada, ellos mismos son, y se les crean las condiciones para que se conviertan en simulación: la mansión de la millonaria es adaptada para que el enamoramiento se dé, el equipo de científicos se asegura de que se repitan los rasgos de ella en el clon:

“El clon de la niña es una réplica exacta de ella misma y los educadores repiten una y otra vez los mismos aciertos y errores, los mismos gestos del pasado.” (Bolaño 2006, 425). No se produce una copia, sino un simulacro. No hay representación, porque los clones son producto de lo que ha moldeado el medio en ellos. No se les ha pedido que “disimulen”²⁾. Al querer darle continuidad a un amor que en algún momento existió, éste se borra en la pretensión de prolongación.

En segundo lugar, el simulacro no sólo aparece como tema dentro de la novela, sino que hace parte de su forma. Al igual que en *El café de nadie*, aparecen nombres de escritores reales como Maples Arce, List Arzubide, Octavio Paz y el del propio Arqueles Vela. Pero la técnica narrativa dada en la prosa estridentista es llevada más allá en la novela de Bolaño. El autor no se limita a incorporar esos nombres, a establecer un puente insinuado entre realidad y ficción, sino que obliga a algunos de esos personajes a hablar sin su consentimiento. Manuel Maples Arce, por ejemplo, habla sobre Belano y Lima. Maples nunca pensó que diría lo que dice en la novela, pero ahí está escrito. Se convierte, por lo tanto, en “una copia para la que no existe original” (Barth 2000, 12), es más bien una HIPERREALIDAD³⁾: “Este joven, Arturo Belano, vino a verme para hacerme una entrevista. Sólo lo vi una vez. [...] Tres días más tarde, tal como habíamos convenido, vino él a buscar el cuestionario [...] Si vuelve a visitarme, pensaré, estaré justificado, si un

2) Baudrillard (1978, 8) muestra la diferencia entre disimular y simular.

3) En su exposición sobre la simulación, Jean Baudrillard (1978) toma como punto de partida el texto de Borges “Del rigor de la ciencia”, que hace parte de *El hacedor*, al respecto dice: Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio -PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS- y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real (5).

día aparece por mi casa, sin anunciarse, para conversar conmigo, para oírme contar mis viejas historias, para poner sus poemas a mi consideración, estaré justificado...” (Bolaño 2006, 176).

Entonces, la novela de Bolaño no reproduce un hecho real, sino que crea una nueva realidad para unos personajes que están en otra “realidad”:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo [...] Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse [...] Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias. Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir⁴⁾ (Baudrillard 1978, 7).

De este modo, la puesta entre paréntesis de la realidad se radicaliza. A la pregunta ¿Hasta qué punto no es nuestra realidad una ficción?, la novela da una respuesta contundente: las personas pueden transformarse

4) Es necesario ampliar la cita con el fin de entender mejor el concepto. Para comprender la diferencia entre disimular y simular, Baudrillard analiza el ejemplo de una persona que disimula estar enferma y otra que simula estar enferma:

«Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella» (Litré). Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta «verdaderos» síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad inencontrable en lo sucesivo (1978, 8).

en cualquier momento en personajes ficcionales. Además, se propone que todo individuo es ficcional; cada hombre no es más que las diferentes versiones que se tienen de él, es sólo un simulacro. Las voces múltiples que se incorporan en la narración giran alrededor de las figuras de Ulises Lima y de Alberto Belano que, en cada relato se transfiguran desde la visión de cada personaje. Así, se tiene no sólo uno sino muchos “Arturo Belano”, no sólo uno, sino muchos “Ulises Lima” ¿Hasta qué punto no es nuestra realidad una ficción? Es necesario retornar muchas veces a esta pregunta cuando se lee la novela de Bolaño. Otro hecho que hace volver a visitarla es algo que se ubica en la “realidad”; el real visceralismo (movimiento que aparece en la novela) es “una copia que no tiene original”, es simulacro. Este se enlaza inevitablemente con el infrarrealismo (movimiento fundado por Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro en México), sin embargo, muchos aspectos de ambos grupos no casan, simplemente, porque no hay ni siquiera una ambición de tipo histórico en la narración. El real visceralismo no recrea al infrarrealismo, no lo copia, habla de todos los movimientos de vanguardia y de ninguno en particular; algunas características del infrarrealismo aparecen y desaparecen en la novela, pero perlaboradas. Alfonso de Toro (1997, 13) explica este fenómeno como parte fundamental del posmodernismo: la perlaboración sería parte de la secuencia: memoria-elaboración-perlaboración, en la que la memoria abre la actividad, la elaboración trabaja con un material determinado y la perlaboración lo transforma en una nueva creación, donde lo antiguo y lo nuevo se funden en una unidad donde impera por una parte la globalización y por otra la diferencia.

Hay entonces una creación nueva, *Los detectives salvajes*, en la que los integrantes del infrarrealismo se pueden encontrar subvertidos o fragmentados. En definitiva, vueltos a hacer en una fusión del pasado y del presente. En donde las propuestas estéticas del estridentismo e infrarrealismo hacen parte del pasado (la experimentación, el silencio); y una nueva visión frente a dichas propuestas hace parte del presente (el

silencio ya no como una declaración de muerte para el arte con pretensiones de resurrección, sino como una conciencia de la muerte del arte sin resurrección; en la que se propone hablar desde ese silencio, desde la posibilidad de la interpretación).

V. Conclusiones

La novela de Roberto Bolaño puede incluirse dentro de la literatura posmodernista debido a que sus características concuerdan con aquellas planteadas por algunos estudiosos del tema como Hassan y Calinescu. Sin embargo, estas características no surgen de la nada, sino como parte de un proceso en el que se involucra la vanguardia, en este caso específico, el estridentismo (años veinte) y el infrarrealismo (años setenta) en México. A su vez, estas vanguardias centroamericanas fueron alimentadas por movimientos de vanguardia de diverso origen. Estridentismo e infrarrealismo vienen a compartir elementos como: un anhelo de transformación y de revolución que se da a partir de la crítica a las Instituciones y que se refleja estéticamente en la experimentación con la escritura; la incorporación del tema urbano; una nueva forma de concebir la sensación en el hombre, que se traduce para ellos en algo más auténtico (por admitir la multiplicidad) y la adopción de un nuevo concepto de belleza, ya no basado en la armonía, sino admitiendo el desequilibrio y la sinrazón como parte inherente del hombre. Se puede decir que por las características de su escritura, ambos movimientos pertenecen a la vanguardia. Sin embargo, el hecho de que el infrarrealismo se acerque más a “crear desde el horizonte de la muerte” hace que comparta una característica muy fuerte con la literatura posmodernista (esto sin atreverse a juzgar si el infrarrealismo es ya literatura posmodernista). Del mismo modo, se vio cómo la novela de Bolaño comparte muchas de las características tanto del estridentismo como del infrarrealismo pero abordadas de otra forma. Y es precisamente

ese “crear desde el horizonte de la muerte” el que se desarrolla con plenitud en *Los detectives salvajes*, es lo que hace que esta novela pertenezca a un posmodernismo que se aleja de la vanguardia, no pretende destruir el pasado, sino que lo visita “sin ingenuidad” (Eco 1984, 72).

Por otra parte, se puede notar cómo la multiplicidad de voces narrativas logran desestabilizar las imágenes de Arturo Belano y Ulises Lima (personajes de la novela) hasta el punto de convertirlos en indecibles. El concepto de “verdad” se pone entre paréntesis, se da paso a las verdades individuales. Asimismo, los indecibles del relato, aquellos que hablan, entre otras cosas, a favor de la muerte del arte, muestran la interpretación como parte inherente de la escritura. El poema *Sion* de Cesárea Tinajero (compuesto sólo por líneas) y los comentarios de otros personajes (escritores y críticos) lo confirman.

Por último se puede decir que la comparación entre la narrativa de Arqueles Vela y Roberto Bolaño demuestra que ya desde las vanguardias se venían proponiendo elementos narrativos que se consideran propios del posmodernismo; pero también comprueba las apreciaciones de Calinescu y de Eco en cuanto a que la diferencia fundamental entre ambas tendencias es que la primera conduce al silencio, mientras que la segunda habla desde ese silencio, desde la muerte. Ejemplo de ello es la tendencia de Vela a reducir la extensión del escrito y a preferir la página en blanco; mientras que en *Los detectives salvajes* se habla desde el silencio, como se hace con el poema de Cesárea o con los cuadros que aparecen al final. Además, recursos como la simulación y la indecibilidad se esbozan ya en Vela, pero éste no logra desarrollar los dos elementos en el nivel del relato. Se puede apreciar, por ejemplo, que los personajes de sus novelas dicen no ser los mismos siempre (aquí estaría planteado el tema de la indecibilidad), pero esto no se logra percibir en el transcurso de la narración. En la novela de Bolaño, por el contrario, los personajes no se catalogan como cambiantes; pero se percibe ese cambio, esa inestabilidad, a través de la multiplicidad de voces que asaltan la narración.

Abstract

The present work assumes the existence of postmodernist elements in the Bolaño's novel *Los detectives salvajes*. However, it does not intend to defend the postmodernism as a "label" for a phenomena in literature. It is taken, in fact, because there is no other theory, or other name to define those specific elements in a better way. Likewise, they are taken as a result of some vanguard resources' changes. An ancient fact is mixed with a new fact where the result is a new creation.

The fictional resources analyzed in the novel are based on two sources. The first one comes from Calinescu and Hassan's theories that permits to talk about a postmodernist writing. The second one is led, mainly, by "simulation" theory of Baudrillard.

On the other hand, there is a comparison between the fictional resources of *estridentismo* and *infrarrealismo* (Mexican avant-guard) and those that are used in the Bolaño's novel. This comparison permits to analyze postmodernist characteristics as tale's indecibility, madness as a way of creation, human multiplicity and a critical metalanguage, among others.

Finally, some elements as indecibility, multiplicity and simulation are analyzed through the specific comparison between *Los detectives salvajes* and the narrative work of the writer Arqueles Vela (estridentist author). This exercise shows a clear change since vanguard to postmodernism with regard to the same elements.

Key Words: Posmodernism, Indecibility, Simulation, Novel, Mexican Avant-guard /
포스트모더니즘, 형언불가능성, 모사, 소설, 멕시코 아방가르드

논문투고일자: 2009. 10. 07

심사완료일자: 2010. 02. 05

게재확정일자: 2010. 02. 05

Bibliografía

- Barth, John(2000), *Textos sobre el posmodernismo*, España: Universidad de León.
- Baudrillard, Jean(1978), *Cultura y simulacro*, Pedro Rovira(trad.), Barcelona: Cairos.
- Bolaño, Roberto(2006), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- Calinescu, Matei(1991), *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos.
- Derrida, Jacques(1975), *La diseminación*, España: Espiral.
- De Toro, Alfonso(1997), *Postmodernidad y Postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid: Vervuert.
- Eco, Umberto(1984), *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Ricardo Pochtar(trad.), Barcelona: Lumen.
- Hassan, Ihab(1987), *The Posmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press.
- Herrera-Olayzola Alejandro(2000), *Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid: Verbum.
- Scarpetta, Gus(1985), *L'Impurité*, París: Grasset.
- Schneider, Luis Mario(1997), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Silva, Raúl(2004), *Audiorevista Nomedites N° 8 "Infrarrealismo"*, Compilador, Cuernavaca, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vela, Arquéles(1990), *El café de nadie, Crimen provisional y La señorita etcétera*, México D.F: Lecturas Mexicanas N° 20.
- Wellek, René(1983), *Historia literaria: problemas y conceptos*, Barcelona: Editorial Laia.