

El desierto como utopía en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Florencia G. Zozaya Becerra

“A lo mejor tener sed enloquece al desierto”
Gustavo Cerati, *Casa*

LOS DETECTIVES SALVAJES ES UN TEXTO dividido en tres partes. La primera se llama “Mexicanos perdidos en México (1975)”, transcurre en la Ciudad de México y está constituida por un diario, fechado del 2 de noviembre al 31 de diciembre de 1975, escrito por el personaje de 17 años Juan García Madero. Él cursa el primer semestre de la carrera de Derecho en la UNAM obligado por su tío, pues quiere estudiar Letras.

García Madero ingresa a la Facultad de Derecho y comienza su camino hacia la adultez. Todo es nuevo para un joven ciudadano que desea. Esta primera parte de *Los detectives salvajes* cuenta las dificultades y aventuras de García Madero para lograr conseguir lo deseado: libertad, respeto, experiencia sexual y llegar a ser un gran poeta. Por supuesto, la mayor parte de lo soñado nunca es conseguido, pero la búsqueda logra sumergir al lector en el mundo de jóvenes detectives finiseculares que van tras huellas inseguras, difusas, y que no tienen plena conciencia del sentido de su investigación ni de sus vidas.

En un bar de la Ciudad de México, Juan García Madero platica con un grupo de poetas jóvenes que se nombran a sí mismos real visceralistas, en homenaje a un grupo vanguardista mexicano de la década de los años veinte o treinta, aunque García Madero no entiende si son poetas, pintores, periodistas o revolucionarios, pues nunca ha oído hablar de ellos. También hablan de la disolución del grupo: “Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora” (Bolaño, p.17). A partir de este

momento, el joven comienza a configurar el desierto de Sonora como un espacio utópico, donde los poetas pueden perderse, donde vive la poeta Cesárea Tinajero.

Juan García Madero parece muy contento porque se le permitió entrar al nuevo grupo del real visceralismo, que pretende “cambiar la poesía latinoamericana” (Bolaño, p. 17), pero no tiene un programa claro, ni siquiera lógico: según Ulises Lima, uno de los fundadores de esta neovanguardia, los actuales real visceralistas caminan hacia atrás, “de espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido” (Bolaño, p.17). El proyecto utópico del real visceralismo es absurdo, no sólo para el lector sino para los poetas afiliados al movimiento, pues ninguno explica con exactitud qué es, cuál es su objetivo o quiénes son los poetas que lo representan... más o menos como el *boom* latinoamericano. De cualquier manera, la indefinición no logra disminuir el entusiasmo de algunos que se consideran sus integrantes, aunque no saben si fueron expulsados en alguna de las purgas a la Breton efectuada supuestamente por Arturo Belano.

Juan García Madero no es Tomás Moro ni Francis Bacon, tampoco el marqués de Sade. No podemos considerarlo un utopista pues no plantea un programa utópico formal ni intenta realizar lo que Fredric Jameson denomina secesiones utópicas autoconscientes, que se apartan del orden social tradicional para formar comunidades intencionales o intentan proyectar nuevas totalidades espaciales dentro de la estética de una ciudad. Jameson explica en su libro, *Archaeologies of the Future*, que las habilidades de un utopista deben ser parecidas a las de un inventor moderno,¹ quien necesita la capacidad de identificar un problema que

requiere solución y el ingenio creativo para proponer y probar una serie de soluciones.

García Madero se mueve sin un programa completamente elaborado o un plan de acción complejo. Él no cree poseer la clave capaz de remediar los males del mundo; es, simplemente, un joven descontento con su realidad que busca la libertad para realizar deseos que una sociedad coercitiva le impide tener. Como sujeto deseante, en él existe un impulso utópico que, según Bloch y Jameson, puede ser detectado en la vida cotidiana y es distinto de la forma utópica que constituye el texto de este tipo o el género literario. Bloch incluye en el catálogo del impulso utópico a los sueños diurnos, el vestido nuevo, la publicidad, las máscaras, los trajes del *Ku Klux Klan*, el circo, los muebles antiguos, la imaginación utópica presente en la danza o el cine y mucho más.

El análisis superficial hecho por García Madero sobre su vida y el impulso utópico que más lo anima, quedan claros en la siguiente cita de su diario: “El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez.)” (Bolaño, p. 23).

Habiendo establecido el impulso utópico que predomina en la primera parte de *Los detectives salvajes*, para esta primera parte y para la última, planteo al desierto de Sonora como una utopía. Utilizo la utopía como tropo crítico y aclaro que no es el desierto de Sonora que ustedes conocen, sino un desierto configurado totalmente por el deseo de Juan García Madero (en la primera parte) y luego ficcionalizado por Bolaño en la última, la cual puede inscribirse genéricamente en la tradición de los relatos o diarios de viaje, aunque también en la de la novela de aprendizaje o las memorias. Una de estas filiaciones genéricas, la del relato de viaje, aparece no en los programas sistémicos y totales utópicos, sino como una de las representaciones del deseo o impulso utópico de la vida cotidiana, al igual que otras manifestaciones de la imaginación utópica como la pantomima o el cine. Bolaño tampoco es Moro ni vivió el optimismo renacentista, sino el malestar del fin de siglo XX; sin embargo, el despliegue de imaginación creativa de *Los detectives salvajes* logra, con frecuencia, provocar en el lector una fantasía, impeler su deseo.² Jameson señala el proceso alegórico por medio del cual las formas de la utopía rezuman en la vida diaria de cosas o personas y otorgan

un premio de placer, casi siempre inconsciente, que no está relacionado con su valor funcional o sus satisfacciones oficiales; en este sentido, *Los detectives salvajes* es un texto utópico.

Para establecer cómo Sonora se va configurando en la imaginación de Juan García Madero como una utopía, hace falta revisar primero algunas definiciones. Casi todos los teóricos de las utopías (Mannheim, Servier, Ricoeur, entre otros), parten de la definición de Moro de 1516: país de ninguna parte, no hay tal lugar, explica Quevedo en el prólogo a la traducción en español (Imaz). Servier comenta que:

El término tuvo éxito; “utopía” se convirtió en el sustantivo que designa todo proyecto irrealizable y dio origen a dos adjetivos, “utópico” que subraya el carácter imposible de un deseo, de una intención, y “utopista” que califica a los inspiradores de sueños. La idea de Tomás Moro no se refería a un *eu-topos*, a un país feliz, sino, como él mismo escribía a Erasmo, a una *U-topia* es decir, en latín, *Nusquama*, país de ninguna parte, ya que juzgaba improbable la existencia de un Estado tan perfecto.

Conforme ha pasado el tiempo, Imaz nos advierte que “*utopía, utópico*, se han contagiado de quimera”. (Servier, p.7)

En otra definición que se orienta hacia la práctica, Karl Mannheim establece que en su obra “sólo se designarán con el nombre de utopías aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época” (Mannheim, p.229). Esta definición, publicada en 1929, ha sido y sigue siendo utilizada o refutada. La Sonora de García Madero no se establece a partir de ningún pensamiento científico; más bien se acerca a la quimerización que le parece negativa e infecciosa a Eugenio Imaz. Tampoco sería una utopía según Karl Mannheim, pues, aunque García Madero y sus amigos logran llegar ahí, no van a destruir el *statu quo* ni a alterarlo. Es cierto que hay un conato de alteración del orden, pues mueren tres personas asesinadas: Alberto, su amigo y Cesárea Tinajero. Sin embargo, estas muertes no alteran el desierto impassible donde los cadáveres desaparecerán.

Podemos partir, como sugiere Paul Ricoeur en *L'ideologie et l'utopie* (1986), de la idea central del lugar que no existe en algún lugar real. Esta extraterritorialidad puede lograr el efecto de que, al ser lanzada como un rayo de luz sobre nuestra realidad cotidiana, la haga de pronto extraña permitiéndonos visualizar maneras de vivir que son “radicalmente otras” (Ricoeur, p.36). Es este desarrollo de

perspectivas o alternativas nuevas lo que define la función base de la utopía.

Sonora aparece varias ocasiones durante la primera parte del texto de *Los detectives* como un objeto del deseo de García Madero, representado de diversas maneras:

- En canciones. García Madero y los real visceralistas cantaban una que “hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer [...] les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista” (Bolaño, p.17)
- En los poemas que García Madero escribe a una mesera y las mentiras que cuenta a las mujeres: “Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento. En realidad nunca he estado en Sonora.” (Bolaño, p.23).

Sonora existe en una realidad oficial como estado de la República Mexicana. En este sentido no es una utopía; sin embargo, el significante «Sonora» no corresponde en *Los detectives salvajes* a la Sonora real, en tanto que es un espacio ficcionalizado, conformado por el deseo de un personaje (ente también de ficción) que nunca ha estado físicamente ahí, pero lo imagina como un refugio. El conjunto de posibilidades, de alternativas nuevas representadas por el significante «Sonora» para Juan García Madero, van configurando al desierto sonoreño como un espejismo: un lugar inexistente en la realidad, una utopía donde él será libre de sus tíos y estará donde los poetas se “pierden”, con todas las posibilidades que implica perderse: tirarse a la perdición, entregarse a los vicios, desaparecer, existir en silencio o en secreto, enloquecer, no encontrar el camino o la salida, empeorar de aspecto o de salud, ocasionar la ruina a uno mismo, enamorarse abismalmente, quedar sin honra.

Al final de la primera parte de *Los detectives salvajes*, hay una huida vertiginosa. La casa de la familia Font es vigilada por Alberto, el padrote de Lupe, amiga de María Font. Lupe había escapado de Alberto, quien la forzaba a trabajar para él, y se refugió en la casa de los Font. Alberto va a buscarla y estaciona su Camaro amarillo frente a la reja, como amenaza para que le entregue a Lupe. A la media noche de la celebración de año nuevo, Lupe, Arturo Belano y Ulises Lima se preparaban para ir hacia el norte de la República en el Ford Impala blanco del padre, Quim Font, mientras García Madero abría la puerta, pero apareció Alberto con

un amigo suyo y comenzó la pelea. En el último momento, Lupe abre la puerta del auto y García Madero sube, justo a tiempo para que Ulises Lima, el conductor del Impala, presionara el acelerador para huir. Es el caos de la pelea, su violencia, lo que propulsa el abandono de la sociedad con todas sus reglas, lo que Mannheim llama el orden existente que García Madero vive como un desorden existencial: sus tíos, la universidad, la mujer que lo despreció, la que lo amó hasta cansarlo, los amigos de la colonia que le dan pelotazos por haber entrado a la universidad y las burlas que provoca su ignorancia. García Madero escribe en su diario: “supe que siempre había querido marcharme”, expresión de quien se acaba de enterar de lo que siempre había deseado, de quien desea sin saber cuál es el objeto de su deseo, su finalidad: mexicano perdido en México, perdido en sí mismo, que va hacia Sonora con ganas de perderse, pero de ganar libertad.

Como señala Ricoeur, el ningún lugar de la utopía puede convertirse en una manera de escapar de las contradicciones y la ambigüedad del uso del poder y del ejercicio de la autoridad en una situación dada, en el caso de *Los detectives* el poder y la autoridad es detentada por los tíos de García Madero y por el padrote de Lupe.

La tercera parte del libro, “Los desiertos de Sonora (1976)”, es la continuación del diario de Juan García Madero, unas horas después de narrar la huida de la ciudad, al inicio del año 1976. Aquí, la utopía está al alcance, pues Belano, Lima, Lupe y García Madero llegan en el Impala al desierto de Sonora, que implica la salvación, la libertad y el estar fuera de peligro.

Poco a poco, la utopía se convierte en distopía. Esto ocurre debido al enfrentamiento de la imagen utópica construida por Juan García Madero y la realidad del desierto de Sonora. En la primera parte de *Los detectives*, la utopía se configura como debe ser según Paul Ricoeur: con una orientación al futuro. En el momento en el cual el presente alcanza al futuro; es decir, los jóvenes llegan al desierto, la utopía comienza a desvanecerse: la utopía del desierto, su espejismo, es tragada por el desierto. García Madero cuenta así la llegada:

Pasamos como fantasmas por Navojoa, Ciudad Obregón y Hermosillo. Estábamos en Sonora, aunque ya desde Sinaloa yo tenía la impresión de estar en Sonora. A los lados de la carretera veíamos a veces alzarse una pitahaya, nopales y sahuaros en medio de la reverberación del mediodía. En la biblioteca municipal de Hermosillo, Belano, Lima y yo buscamos el rastro de Cesárea Tinajero. No hallamos nada. (Bolaño, p. 566).

En el desierto comienzan a suceder hechos fuera de lo común, relacionados también con la cuestión utópica. Aunque la utopía se proyecta hacia el futuro, como dice Ricoeur, algunos utopistas reconocen en ella la importancia de la memoria. Marcuse, en su libro *Eros y civilización* publicado en 1955, considera a la memoria de la felicidad como una especie de recompensa utópica que pervive en un presente desdichado y le otorga al individuo cierta energía personal y política para continuar viviendo. En el desierto de Sonora, García Madero logra lo que no podía hacer en la ciudad: recordar su infancia.

El desierto se configura como una utopía donde tiene cabida la memoria feliz, como en el sueño del torero Ortiz Pacheco: “he soñado que tenía diez años y mi familia se trasladaba de Monterrey a Hermosillo. En aquella época ése debía ser un viaje larguísimo, dijo Lima. Larguísimo, sí, dijo Ortiz Pacheco, pero feliz” (Bolaño, p.581). Y es que “el tiempo pierde su poder cuando el recuerdo redime al pasado” (Marcuse, p.215), lo cual es logrado al final del libro, cuando Juan García Madero pierde la conciencia temporal: “No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da. Éste es nuestro treno.” (Bolaño, p.605)

La libre disposición del tiempo y del cuerpo, además de la evocación memoriosa resultante del viaje y la utopía del desierto, provocan cambios en los personajes que transitan a través de él: desde la entrada al desierto, Belano sonrío de un modo que asusta a García Madero mientras habla con un policía. El joven inexperto se pregunta: “¿Quién es este pendejo, pienso, pero no pienso en el policía sino en Belano y también en Lima, que se apoya en el capó y mira un punto en el horizonte” (Bolaño, p.568). Otros cambios anotados por García Madero en su diario son, casi al mes de estar en el desierto, que Belano se vuelve nervioso (Bolaño, p.591) y Lima ensimismado, silencioso, conduciendo el Impala con expresión ausente. Sus cuerpos también cambian: Belano deja de rasurarse; Lima, de peinarse; García Madero enflaca. La única que está mejor que en el D.F. es Lupe, la prostituta, como demuestra esta descripción maravillosa que hace de ella y del desierto su amante:

Cuando me di la vuelta vi a Lupe que me miraba asomada a una de las ventanas del Impala. Su pelo negro y corto estaba despeinado y parecía más delgada que antes, como si se estuviera volviendo invisible, como si la mañana la estuviera deshaciendo sin dolor, pero al mismo tiempo parecía más hermosa que antes. (Bolaño, p.580)

El desierto incluso modifica los objetos: el Impala “no tenía buena pinta, el color casi había desaparecido bajo la capa de polvo del desierto” (Bolaño, p.578). Estas metamorfosis no ocurren solamente en el desierto de Sonora, sino que son un tópico de la literatura sobre el desierto. Por ejemplo, en la novela *The Sheltering Sky* (1947) de Paul Bowles, los seres ajenos al Sahara no pueden entenderlo ni penetrarlo: el hombre norteamericano de la pareja protagonista muere en el intento, contagiado de una enfermedad venérea por una prostituta, mientras su esposa pierde la razón.

La distopía del desierto de Sonora aumenta en intensidad cuando reaparece Alberto con su amigo matón, rompiendo el sueño feliz de libertad que viven Juan García Madero y sus amigos. La paranoia interrumpe, aunque parcialmente, la libertad. Además, el desierto se va revelando como un lugar donde la realidad está invertida o retorcida, como Cesárea Tinajero, la poeta, quien encarna la distopía en su voluminoso cuerpo y en su casa, donde era “como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días” (Bolaño, p.595).

Otra evidencia de la realidad invertida es la existencia del director de la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad de Santa Teresa, que es la misma ciudad distópica de 2666, descrito por García Madero como “un pendejo llamado Horacio Guerra que es, sorpresa, el doble exacto, pero en pequeñito, de Octavio Paz, incluso en el nombre” (Bolaño 569); sus acólitos en “este rincón perdido del estado de Sonora son la réplica exacta de los acólitos de Paz. Como si en la provincia olvidada unos poetas y ensayistas y profesores igualmente olvidados reprodujeran los gestos que los medios de comunicación difunden de sus ídolos.” (Bolaño, p.571).

La misma geografía del desierto, desconocida para los ciudadanos, puede llegar a ser distópica porque es el afuera, lo otro para García Madero y sus amigos, excepto para Lupe, quien se encuentra feliz en el espacio utópico: la otredad de Lupe se identifica con la del desierto, pues desde la perspectiva de García Madero ella también es lo diferente, en su condición doblemente marginal de mujer y prostituta. Elijo esta cita entre muchas posibles, donde García Madero habla de la geografía del desierto y su impenetrabilidad:

A mitad del camino que enlazaba El Cuatro con Trincheras debíamos desviarnos a la izquierda, por una pista que pasaba

por las faldas de un cerro con forma de codorniz, pero cuando cogimos el desvío todos los cerros, todas las elevaciones, hasta el desierto nos pareció que tenía forma de codorniz, una codorniz en múltiples posiciones, por lo que vagamos por sendas que ni a camino de terracería llegaban, maltratando el coche y maltratándonos a nosotros mismos (Bolaño, p.578).

De acuerdo con Jameson, lo distópico es inherente a lo utópico, pues la utopía proviene siempre de una inconformidad con la sociedad o el estado de las cosas; es decir, de un deseo negativo de remover o extirpar la raíz de todos los males.³ Esta condición, nos advierte Jameson, hace erróneo el acercarse o enfocar cualquier utopía con expectativas positivas.⁴ Señala también que la perspectiva anti-utópica considera que cuando la utopía es puesta en práctica, el resultado siempre es la violencia y el totalitarismo.⁵ En el caso de *Los detectives salvajes*, hay un resultado profundamente distópico debido a la violencia: García Madero y sus amigos se enfrentan a Alberto el padrote y su amigo matón. El resultado es la muerte del matón, de Alberto y de Cesárea Tinajero, recién encontrada después de muchos esfuerzos.

En total, el diario de García Madero abarca desde el 2 de noviembre de 1975 hasta el 15 de febrero de 1976: son solamente tres meses y medio de narración vertiginosa: el ritmo no sólo se intensifica y sostiene por la acción, sino también por los lugares de Sonora transitados: las últimas notas de García Madero son muy breves, el 10, el 11, el 12 de febrero sólo aparecen toponímicos, algunos ingeniosos o insólitos: Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe; Carbo, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trinchera, La Ciénega; Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas. La acción queda eliminada, los diálogos de los personajes también, sólo quedan los toponímicos del desierto.

En las notas de los 2 últimos días aparece la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”, el dibujo de un cuadrado y la respuesta. Al final, sólo queda el espacio del cuadro vacío, sin nombres, sin respuestas, sólo lo desierto, aunque el nombre encarna una contradicción: como utopía, el desierto puede estar lleno de sueños, esperanzas y expectativas. Se concibe como espacio vacío y deshabitado debido a la mirada del afuera, cuando está lleno de lo maravilloso y desconocido. Las ópticas del centro no pueden fabricar una lente con la graduación necesaria para mirar el desierto o para comprenderlo. •

Notas

¹ “The Utopian calling, indeed, seems to have some kinship with that of the inventor in modern times, and to bring to bear some necessary combination of the identification of a problem to be solved and the inventive ingenuity with which a series of solutions are proposed and tested. There is here some affinity with children’s games; but also with the outsider’s gift for seeing over-familiar realities in a fresh and unaccustomed way, along with the radical simplifications of the maker of models.” (Jameson, p. 11)

² Tengo un par de amigos que decidieron ser Arturo Belano y Ulises Lima. El burgués de La Herradura, autonombrado alter ego de Belano (y por lo tanto, de Bolaño), tiene un Impala blanco modelo 2002, que me presentó diciendo: “Mira, tengo el auto de Quim Font”. Más contundente que esta anécdota personal es la popularidad que *Los detectives salvajes* ha ido ganando entre los lectores, para quienes este texto es una contraseña que lleva hacia el resto de la obra de Bolaño.

³ “The Utopian vocation can be identified by this certainty, and by the persistent and obsessive search for a simple, a single-shot solution to all our ills.” (Jameson, p. 11)

⁴ “The Utopian remedy must at first be a fundamentally negative one, and stand as a clarion call to remove and to extirpate this specific root of all evil from which all the others spring.[...] This is why it is a mistake to approach Utopias with positive expectations”. (Jameson, p. 12)

⁵ “Radically different a society cannot even be imagined is a rather different proposition from the anti-Utopian one according to which attempts to realize Utopia necessarily end up in violence and totalitarianism.” (Jameson, p. 142)

Referencias

- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. 3 vols. EUA: The MIT Press, 1995 (trad. esp. Madrid, Trotta, 3 v., 2004/2007).
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. 2ª. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. (1998)
- Imaz, Eugenio (estudio preliminar). “Topía y utopía” en *Utopías del Renacimiento*. Tomás Moro, Tomaso Campanella, Francis Bacon. México: FCE, 1941.
- Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future (Poetics of Social Forms)*. EUA: Verso, 2005.
- Mannheim, Karl. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: FCE, 2004. (1929)
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, 6ª. ed. Trad. Juan García Ponce. Barcelona: Ariel, 2002.
- Ricoeur, Paul. *L’idéologie et l’utopie*. Éditions du Seuil, 1997. (1986) (trad. esp. Barcelona, Gedisa, 1989).
- Servier, Paul. *La utopía*. México: FCE, 1996. (1979)

FLORENCIA ZOZAYA. Profesora e investigadora vinculada al Tecnológico de Monterrey Campus Santa Fe. Correo electrónico: fzoza@itesm.mx