



## Del detective moderno a los detectives salvajes: Walter Benjamin relampaguea en Roberto Bolaño

María Fernanda González (UBA-IIGG)

La necesidad actual de una crítica sobre los modos de conocimiento así como de los conceptos de historia, es una muestra de la persistente vigencia del pensamiento de Walter Benjamin.

Ello nos motiva a realizar, en una primera instancia<sup>1</sup>, una reflexión acerca de los aportes de sus planteos sobre la concepción burguesa del lenguaje y los modos dominantes del conocimiento. Pues bien, Benjamin se pregunta qué tipo de relación con lo real propone un determinado tipo de lectura. “La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano”, dice nuestro autor en *Calle de dirección única*<sup>2</sup>. Aquí encontramos una primera distinción en torno a la cuestión de cómo puede ser leído un texto (lo que lo llevará también a hacer su crítica sobre los modos dominantes del conocimiento y sus respectivas lecturas de la realidad política, social, filosófica y estética de nuestros tiempos modernos). Allí, Benjamin nos advierte: al lector que se proponga sobrevolar el texto desde lejos, desde una lectura panorámica, con el propósito de “comprenderlo idealmente” y agotar su significado, ese texto se le revelará inevitablemente como inaccesible e inapropiable. El texto, dice Benjamin, se resiste a ese modo de lectura, se resiste a ser *apropiado*. Sólo abriéndose a él —es decir, a la lengua—, dejándose arrastrar por los “nuevos paisajes” que éste va convocando, puede el lector atender a esos deslazamientos sutiles que el texto va ofreciendo a lo largo de su recorrido. Visitar el texto, recorrerlo a la manera de un *flâneur*, podríamos decir. Benjamin reclama la “lectura del copista<sup>3</sup>”: un ejercicio de entrega a la palabra, de entrega al vértigo de ese acercamiento, rodear el abismo. Así, el texto de Benjamin *Sobre el lenguaje general y sobre el lenguaje de los humanos*, exige ser leído con esta clave; su lectura implica una disposición a dejarse afectar por él.

Ahora bien, ¿qué implica esa manera de enfrentarse a la lectura de un texto con la intención de “dominar su significado y apropiárselo”? En primer lugar, si queremos adentrarnos en el paisaje interior del texto, debemos reconocer ante todo que este modo de enfrentarse al texto es ya un producto de una concepción determinada sobre el lenguaje, concepción sostenida y cristalizada por las teorías dominantes del lenguaje de principios del siglo XX, que conciben a éste como un medio de comunicación a través del cual los hombres comunican lo que piensan y conocen. Para las teorías convencionalistas, la palabra no es más que un signo convencionalmente establecido y exclusivo de los hombres<sup>4</sup>, construido desde la pura

<sup>1</sup> En una segunda parte, abordaremos las categorías benjaminianas que desarrollaremos, desde la lectura de un objeto particular: la novela *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter, *Calle de dirección única*, en Obras, libro IV, Vol. I, Ababa Editores, 2010, pág. 30

<sup>3</sup> “... el lector obedece al movimiento interno de su yo en el espacio libre de sus sueños, mientras que el copista lo dirige” (Benjamin, Walter, *ibid.*, p. 30).

<sup>4</sup> Benjamin se aleja de estas teorías ya desde el mismo título (“Sobre el lenguaje en general...”), posicionándose en las antípodas de las ideas que conciben al lenguaje como una propiedad humana, sólo remitible a los hombres, por lo que sería impensable para éstas hablar de un “lenguaje general”.

intencionalidad subjetiva; es decir, un signo que vale lo mismo que el objeto que designa, un equivalente. Benjamin nos advierte, entonces, sobre un peligro: el de identificar el lenguaje y el ser, este es el abismo que amenaza a las teorías del lenguaje y que “cierne sobre todo filosofar”. De lo que se trata, por tanto, no es de posicionarse por fuera de semejante abismo, sino de “oscilar sin caer en él”. Sólo en ese *permanecer allí*, dando un rodeo, es como puede emerger el conocimiento. El rodeo es, precisamente, el método contrapuesto al que propone la posesión y la apropiación de verdades, es el método de la exposición de las ideas. En otras palabras, oscilar sobre el abismo en Benjamin, significa *poner en suspenso* las teorías convencionalistas y su enfoque burgués sobre el lenguaje. Ahora bien, ¿cuáles son las ideas que termina arrastrando esta concepción? Que el signo sea equivalente al objeto que designa anticipa no sólo la intercambiabilidad de los signos entre los sujetos, sino también la intercambiabilidad de las cosas: anticipa que todo lo real es algo a intercambiar. Por el contrario, en Benjamin el lenguaje *aparece*: “está en la naturaleza de todas las cosas, comunicar es su contenido espiritual<sup>5</sup>”. Todo lo que es, se manifiesta, y se manifiesta *en* el lenguaje. Todo lo que es, tiene lenguaje. Si los objetos no se comunicaran con el hombre, si su existencia no se le manifestara, ¿cómo podrían los hombres nombrar a las cosas? En otras palabras, ¿cómo podría haber una *lengua nominal*? La lengua nominal, en Benjamin, es *receptiva* de lenguaje y es, a su vez, *traducción*. “Cada lenguaje se comunica a sí mismo”, dice Benjamin. En tanto existe, el lenguaje es lo comunicable de ese ser; es inmediato en el sentido de que tiene una existencia real por sí mismo. De allí que el lenguaje no pueda ser una instancia derivada a través del cual el hombre se expresa. Pero también, nos advierte: la lengua humana es *receptiva* de lenguaje: recibe el lenguaje de las cosas; expresa a su vez la recepción de lo comunicable en las cosas. Es de esta comunicación entre dos lenguajes heterogéneos –el de los hombres y el de las cosas– que surge el *nombre*. En este sentido, el nombre es *traducción*: traduce “el lenguaje mudo material de la naturaleza al lenguaje nominal de los hombres”. El nombre como traducción, entonces, dice la discontinuidad de lo que en él se ha encontrado, es decir la no-identidad. Aquí reside la densidad y riqueza del texto de Benjamin, es por estos caminos que debemos recorrerlo, éste es el ejercicio al que estamos llamados cuando lo leemos.

Postular la identidad entre ser y lenguaje supone, entonces, un desconocimiento de la *traducción* que se da en la transposición entre estas dos entidades heterogéneas. Dicho de otro modo, dado que el ser de las cosas no ha pasado plenamente al nombre, su identidad es imposible. El nombre implica una escisión propia de lo mundano. Es un conocimiento desde el exterior de la cosa, dado que el hombre sólo es *nombrador* de los objetos del mundo y no su *creador*. No registrar esta exterioridad es olvidar la mediación que necesariamente tiene lugar en la experiencia<sup>6</sup>.

Pero la refutación de la tesis burguesa por parte de las teorías místicas del lenguaje no es menos errónea, dice Benjamin, dado que éstas afirman que “el nombre dice plenamente su ser”. Este es el otro polo del abismo del que nos habla el autor.

---

<sup>5</sup> “¿Qué comunica el lenguaje? El ser espiritual que le corresponde. Lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica sin duda en el lenguaje, no mediante el lenguaje. Por tanto, no hay un hablante de las lenguas, si por tal se entiende al que comunica mediante dichas lenguas.” (Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en Obras libro II, vol.1, Ababa Editores, 2007, pág. 146.

<sup>6</sup> El problema por lo tanto, con las teorías convencionalistas del lenguaje es que éstas, al postular la equivalencia entre la cosa y el nombre que la designa, desconocen esta no-identidad que entre ellas existe.

No existe una expresión plena del lenguaje, no hay una “plenitud identitaria”. En ambos extremos del abismo lo que se presenta, entonces, es una idea absoluta del lenguaje. La diferencia radical que se establece entre una lengua plena (inmediatamente conocedora) y una lengua extrínseca (que conoce desde fuera), aquí equivale a la diferencia o, mejor, a la *escisión* entre lo profano y lo divino. El nombre profano<sup>7</sup>, entonces, al ser la expresión de esa escisión, puede ser el lugar de una llamada, un lugar que invoca algo que no está presente. El nombre, en Benjamin, no *dice*, sino que *llama*. En ese sentido, el texto de Benjamin es en sí mismo (como *lenguaje*) el lugar de una espera. Es por ello que el texto sobre el lenguaje resulta ser un ejercicio de entrega a la lengua, que da lugar a la experiencia del ser y de la lengua como manifestación de esa espera que, en última instancia, también es la historia.

Hasta aquí, hemos presentado un esbozo de los planteamientos de Benjamin sobre los modos de la lectura crítica (que son, al mismo tiempo, los modos dominantes de la práctica cognitiva) y a la forma en que éstos constituyen un problema específico. La lectura que hace Benjamin de la realidad política, filosófica y estética de la época moderna se presenta como una crítica también a aquellos modos de la lectura que no le “hacen justicia” al texto -a la obra- al no reconocerle su potencialidad, negándole a estas obras lo que ellas suscitan, es decir, su redención.

¿Pero cómo sería posible la producción de una historia—otra? ¿A qué movimientos deberíamos atender para conseguir la transformación de las prácticas dominantes de conocimiento? Es preciso, ante todo, hacer estallar las ideas de verdad y de conocimiento que la Historia narrada por el positivismo nos cuenta, ya desde su voz progresista o desde el historicismo<sup>8</sup>. En este sentido, Benjamin es un enemigo acérrimo de la idea de verdad positivista. “Aferrar la verdad” como lo pretende esta tradición es anular la historia con la pretensión de apropiarse de su secreto. Por el contrario, la verdad no es algo que esté allí disponible, no es algo al alcance de la mano del historiador para que éste se adueñe de ella. Nada más alejado. Así, a esta imagen de lo histórico y de la verdad como una materialidad dócil y apropiable, Benjamin opone otra figura: la de un “relámpago”. Nos dice: la verdad no espera, pasa fugazmente<sup>9</sup>. El positivismo, al presentar al pasado como un “hecho intacto”, olvida que los hechos son ya, en sí mismos, productos históricos. De la misma manera que olvida (aún desde las posiciones críticas) la violencia que ha reducido ese producto histórico a una materialidad “disponible y dócil”. De allí se prosigue la violencia social de la que nos habla el autor. Este es el problema de la historia y lo que exige ser interrumpido.

Benjamin nos dice que es posible producir otra intelección de los fenómenos, pero ¿cuál es el camino que nos propone? “Hacer saltar el *continuum* de la historia”, afirmar su discontinuidad, nos dice. La crisis es el motor de la historia, el momento en que se rompe el lazo entre el pasado vivido como legado y el presente como confirmación o consumación. Revelar la verdadera naturaleza catastrófica de esta relación implica la detención del tiempo uniforme, del *continuum* de la historia. No hay continuos en la historia, sólo hay cabos sueltos, imágenes que el historiador debe “hacer saltar” del contexto en el que están para producir con ellas “piezas filosas”. Esto

---

<sup>7</sup> El nombre profano aparece aludiendo a una doble escisión: por un parte, con lo divino; y por otra, a la escisión de los hombres entre sí en la ruptura de la unidad con la naturaleza. Olvidar dicha escisión es afirmar una identidad que no existe, una identidad que sólo puede ser una “ilusión de sutura”.

<sup>8</sup> Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”, en Obras, libro I, vol.2, Abada Editores, 2008, págs. 303-318

<sup>9</sup> “La verdad no podrá escapársenos”: esta frase (...) nos señala el lugar en que el materialismo histórico viene a atravesar exactamente la imagen histórica del historicismo” (Benjamin, Walter, *ibid.*, pág. 307.

es, transformar las imágenes históricas en dialécticas a partir de su *montaje*. Las imágenes que presenta la historia o la teología, por caso, no son de por sí imágenes falsas, sino que son falsas en esa reconstrucción, por cómo “están puestas”. Por eso no debemos descartarlas sino “hacerlas saltar” de donde están colocadas, para armar con ellas piezas afiladas -en palabras de Benjamin- y volverlas a montar con otras piezas. Entonces, en lugar de “arrancarle” el secreto a las cosas (su enigma), Benjamin propone “hacerle justicia” a ese secreto en tanto secreto. No hacer un culto del enigma, intentando traducirlo a una forma plana a la cual se le han quitado todas sus asperezas, para luego ver en ello el logro de haberlo revelado o “poseído”; sino - por el contrario- Benjamin propone una “iluminación profana”.

En el mismo orden de ideas, el autor plantea la importancia de atender al movimiento destructor de las vanguardias estéticas, ver en qué reside su sustrato político. Será entonces en la denominada “lectura a contrapelo de la historia”, en la recuperación de los productos desechados por la cultura, donde podrán encontrarse estas nuevas imágenes, cuya potencialidad dependerá de la capacidad que muestre la interpretación para iluminar sobre el enigma que no está “más allá”, sino en la realidad misma. Así, Benjamin nos llama a observar la realidad cotidiana y nos advierte que allí está lo verdaderamente enigmático.

En este sentido, las experiencias de las vanguardias<sup>10</sup> son una forma de “hacer saltar las imágenes”, de hacerlas estallar, cuyas formas –en ocasiones presentadas como “contracultura”– representan la imagen que relampaguea en los momentos de peligro.

### **Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño: una clave de lectura posible**

Ahora bien, aquí nos interesa retomar, por un lado, las ideas de discontinuidad, montaje y de lo enigmático –las cuales nos permiten poner en relación la cuestión de la historia y la cuestión del arte-, y también, la metáfora del *flâneur* que esbozamos al comienzo en relación con los modos de la lectura crítica y del conocimiento, para así poder abordar estas categorías en referencia a una obra en particular: la novela *Los detectives salvajes*<sup>11</sup> de Roberto Bolaño.

En primer lugar, podemos decir que en esta novela, Bolaño afirma, a la manera benjaminiana, la *discontinuidad* de la historia, haciendo saltar imágenes propias de la tradición literaria latinoamericana –en el caso particular de México, podríamos pensar en la figura de Octavio Paz- para producir con ellas verdaderas “piezas filosas”. Lo interesante en Bolaño es que cuando habla de la tradición en esta novela, ya está discutiendo con ella. No la pone en boca de un solo narrador; por el contrario, la tradición aparece desde la multiplicidad de las voces.

La tradición está representada aquí, como dijimos, a partir de la figura de Octavio Paz y es discutida desde diferentes perspectivas (desde quienes lo conocieron personalmente, como su secretaria, hasta desde quienes lo han leído, odiado o adorado, en sus textos). De la misma manera, la vanguardia -aquí representada por el movimiento real visceralista- también aparece narrada desde la diversidad de relatos. Las entrevistas o testimonios, así como la narración desde el diario de vida de uno de

---

<sup>10</sup> Las experiencias artísticas rescatadas por Benjamin (desde Baudelaire hasta el cine y la fotografía), a través del montaje como principio constructivo, son una muestra de cómo puede aparecer el potencial de conocimiento de lo estético, el potencial revolucionario del arte.

<sup>11</sup> Si bien el análisis de esta obra aquí sería inabarcable, en el sentido de que son múltiples y variadas las aristas desde las cuales podría abordarse, he considerado que en ella es posible encontrar la idea de *montaje* propuesta por Benjamin desde la misma construcción del texto realizada por el autor, así como la metáfora del *flâneur*, entre otras –muchas- categorías que podrían problematizarse.

sus personajes (García Madero), dan cuenta no sólo de la multiplicidad de voces, sino, además, de la multiplicidad de géneros discursivos que conviven en la obra.

La novela de Roberto Bolaño es entonces, en su totalidad, el resultado de un *montaje* de representaciones: un montaje de voces, perspectivas y géneros literarios que son extraídos a su vez de distintos contextos socioculturales: es la voz de "...una estudiante francesa lectora de Sade, una prostituta adolescente en permanente huida, una prócer uruguaya en el 68 latinoamericano (...)"<sup>12</sup>.

Como en Benjamin, las representaciones que trae Bolaño son "figuras potentes" en el sentido de que son condición de posibilidad de significaciones nuevas. Los diferentes narradores hacen una "lectura redentora" de los clásicos (en especial de la poesía mexicana), de aquellas obras que exigen que de ellas se diga "algo más". Y es esto lo que hace Bolaño, les "hace justicia". Rescata del pasado una tradición literaria, pero no la rescata como presencia, no la trae como "hecho intacto", sino que la trae con todas sus incoherencias y transformaciones. Lo mismo hace para leer la vanguardia de los años 20: la pone en un nombre –en el de Cesárea Tinajero– como una *llamada* al rescate de un movimiento poético vanguardista nacido con ella y que se ha perdido. Los detectives salvajes, entonces, salen a buscar las huellas de esta escritora desaparecida en México en los años posteriores a la Revolución. Así, en esta búsqueda que se prolonga durante veinte años, el nombre de Cesárea Tinajero es un nombre que *llama* a lo que se ha perdido y se convierte en el lugar de una espera<sup>13</sup>.

Por otro lado, se podría pensar que esta novela aborda el relato policial desde la tensión misma con el género, transgrediendo sus cánones y oscilando en sus bordes. En primer lugar, porque aquí nos encontramos con que el crimen –la muerte de Cesárea, aunque también podría pensarse que es la tradición como historia sepultada– se produce al final de la novela. Es decir, no se trata de un crimen cometido en el pasado (a partir del cual se construiría el género policial), si no que se traslada hacia el futuro y los protagonistas van hacia él. Así, Bolaño desplaza la muerte al lugar que antes ocupaba la revelación de un misterio. Pero el artificio es tan extremo que la muerte de la escritora pasa a segundo plano, convirtiéndose en un absurdo, siendo expulsada de la novela en un incidente que ocurre durante una pelea (que parece más una parodia de una película mexicana que la resolución de un misterio).

En segundo lugar, se aleja del género policial porque se distancia de la función que le es propia a éste, que es la de buscar la verdad de los hechos. En Bolaño, la verdad no existe como discurso causal que pueda explicar los hechos, sino que éstos se disuelven en fragmentos, en la multiplicidad de voces dispersas que entregan, cada una, su versión de los mismos. En cierto sentido, podríamos pensar que la narración de los hechos es, a su vez, una excusa para hablar de lo que quiere discutir y exponer el autor: el movimiento de las vanguardias latinoamericanas y la tradición literaria. Pero la dialéctica no se resuelve en esto: La excusa, es decir la discusión que entabla la novela con la tradición literaria, también podría pensarse a su vez como un móvil para narrar una historia de ficción, de amores y de muertes, de apariciones y desapariciones.

El encuentro con la poeta, entonces, es al mismo tiempo el encuentro con el proyecto utópico de la vanguardia. En otras palabras, Bolaño da un *rodeo*. Este es, podríamos decir, su método de exposición de las ideas.

Por último, diremos que el autor burla la figura del detective que intenta seguir las huellas de lo dado a develar. Por el contrario, los detectives salvajes de Bolaño,

<sup>12</sup> Fragmento extraído de contratapa. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998.

<sup>13</sup> La búsqueda que hacen los detectives salvajes, entonces, es la de los ancestros literarios anclados en la vanguardia de los 20, traicionada por los grandes nombres que surgían de esa misma tradición y que se transformarían en los enemigos de los real visceralistas.

más que encarnar la figura de un Sherlock Holmes, se mueven como la figura del *flâneur*, pero en clave latinoamericana<sup>14</sup>. Belano y Lima, los real visceralistas, no practican precisamente la *flânerie* de Baudelaire. A esta imagen, Bolaño opone la versión del “joven poeta lumpen”, que frecuenta los circuitos literarios así como los lugares más abyectos. Es en los viajes que los detectives emprenden y sus peripecias, que los personajes se dejan llevar, perdiéndose en la temporalidad y en el espacio. Nuevamente, como en Benjamin, la novela de Bolaño le pide a su lector ser leída en esta clave.

Entonces, la ciudad se les manifiesta a los detectives salvajes como el espacio del enigma y del misterio, pero el propósito en Bolaño no es revelarlo, sino más bien “hacerle justicia al enigma en tanto enigma”. Al igual que en Benjamin, en Bolaño es inútil develar el secreto si la intención es la de traducirlo a un sentido unívoco. Si es así, el enigma no tiene nada que mostrar. De esto se trata el poema de Cesárea Tinajero que, a modo de acertijo, se presenta hacia el final de la novela, quedando en evidencia que el enigma puesto allí no era más que una broma. Un enigma que finalmente no es más que un dibujo en la página, una insinuación de escritura que, lejos de tener por respuesta una clausura, suscita nuevos interrogantes.

Así, la obra de Bolaño, como texto, renuncia a la completud y hace estallar la idea absoluta del lenguaje, así como la de “verdad apropiable y dócil de narrar”. Es, en este sentido y como lo hemos visto en Benjamin, la manifestación de una posibilidad de una intelección-otra.

#### **Bibliografía:**

- Benjamin, Walter, Obras, Adaba Editores, 2007-2010
- “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en libro II, vol.1
- “Sobre el concepto de historia”, en libro I, vol.2,
- *Calle de dirección única*, en libro IV, Vol. I,
- Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998.

Ciudad de Buenos Aires, Argentina  
fergonzalez@gmail.com

---

<sup>14</sup> Es, por poner un ejemplo, el joven poeta chileno García Madero recorriendo las calles del DF, observando la sociedad mexicana desde el anonimato que la ciudad le proporciona.