

# **LA RESIGINIFICACIÓN DE LA IMAGEN A TRAVÉS DEL PSICOANÁLISIS: EL SUPERYÓ Y EL *ELLO* EN *LOS DETECTIVES SALVAJES*, DE ROBERTO BOLAÑO<sup>1</sup>**

## **THE RESIGNIFICATION OF THE IMAGE THROUGH PSYCHOANALYSIS: THE *SUPEREGO* AND THE *ID* IN *THE SAVAGE DETECTIVES*, BY ROBERTO BOLAÑO**

**FERNANDO VIELBA MAURIZ**

Universidad de León

### **Resumen**

Los archivos personales de Roberto Bolaño han ofrecido luz en torno al estudio de su obra, dando pie a nuevas posibilidades interpretativas. En cuanto a *Los detectives salvajes*, uno de los apuntes relaciona los poemas visuales de Cesárea Tinajero con la concepción del *yo* y la identidad planteada por Sigmund Freud. Por tanto, resulta esclarecedor aplicar la segunda tópica freudiana a la novela, de manera que, a través de esa doble lectura, pueda llegarse a nuevas conclusiones sobre la obra.

**Palabras clave:** Bolaño, Freud, superyó, represión, identidad, transgresión, enigma

### **Abstract**

Roberto Bolaño's personal archives have offered light around the study of his work, giving rise to new interpretive possibilities. Regarding *The Savage Detectives*, one of the notes relates the visual poems of Cesárea Tinajero with the conception of the *id* and identity proposed by Sigmund Freud. Therefore, it is illuminating to apply the second Freudian topic to the novel, so that, through this double reading, new conclusions can be reached about the text.

**Key words:** Bolaño, Freud, superego, repression, identity, transgression, enigma

El fallecimiento del autor chileno Roberto Bolaño, el 15 de julio de 2003, trajo consigo un incremento exponencial en lo que concierne al estudio y la crítica literaria en torno a su obra. De igual manera, habiendo llegado ya el siglo XXI, y de la mano de la edición –y reedición– de buena parte de su obra, se hicieron públicos algunos

---

1 Correo-e: fvielm00@estudiantes.unileon.es. Recibido: 18-09-2024. Aceptado: 02-10-2025.

de sus apuntes personales<sup>2</sup>, los cuales se encuentran, en su mayoría, en libretas manuscritas. Estos fragmentos consisten, generalmente, en ideas, documentación, esbozos de personajes y escenas, nombres, dibujos, e incluso reflexiones culturales de su momento (Bolaño 2016 [1998]: 788). Esta serie de documentos resulta de gran interés, por una parte, en tanto que muestran al lector un Bolaño minucioso y cuidadoso al detalle y permiten un acercamiento mayor a su singularidad como escritor, pero, por otra, ofrecen una nueva posibilidad en el estudio de los textos. Es, pues, a través de estas notas personales que se puede realizar una nueva aproximación a la narrativa del autor chileno y, en según qué casos, establecer nuevas líneas de investigación para desentrañar ciertas incógnitas o, en su defecto, llegar a nuevas conclusiones respecto a las mismas.

El ejemplo de *Los detectives salvajes* resulta excepcionalmente interesante, debido a los enigmas visuales que se encuentran en la novela, cuyo sentido no termina de estar del todo claro. Entre ellos, destacan los poemas visuales de Cesárea Tinajero, la misteriosa poeta que rige el viaje que realizan los protagonistas de la obra, encontrados en el único número de la revista *Caborca*, creada por ella misma. Ese poema, de nombre *Sión* se compone a través de tres líneas, una recta, una ondulada y una tercera quebrada. La conclusión que los personajes ofrecen de forma explícita es que la palabra *sión* realmente significa *navegación*, y que el cuadrado que aparece sobre la línea es realmente un barco en el oleaje del mar (2016 [1988]: 516). La excesiva simpleza de este razonamiento, y la posible conexión de este enigma con el resto de los grupos de imágenes de la novela, permiten sospechar la existencia de una segunda interpretación. A su vez, y regresando a los apuntes personales de Bolaño, una de las hojas de sus libretas muestra el ya mencionado poema junto a la siguiente anotación: «navegación: recuerdo de Freud» y la palabra *yo* junto al dibujo en cuestión (2016 [1998]: 798). Si bien la información es vaga, la existencia de esta nota manuscrita permite aseverar que, primero, la interpretación del poema es más compleja de lo que *a priori* afirman los personajes y, segundo, que sería verosímil que la lectura más completa del enigma implique cierta contaminación del pensamiento freudiano.

Se pretende, por lo tanto, a través de la lectura del neurólogo austriaco, optar a una resignificación de esas imágenes de *Los detectives salvajes* y, a su vez, hilar el enigma de los poemas visuales con los motivos principales de la novela, para entender así cómo se ven reflejadas en la novela la represión y la construcción de la identidad de los personajes, todo ello ligado a las tres instancias de la psique freudiana. Se tendrán en cuenta para este estudio, esencialmente, las partes primera y tercera de la novela al completo y los testimonios de Amadeo Salvatierra, de la segunda, es decir, las partes de *Los detectives salvajes* que constituyen, por sí mismas una trama cronológicamente lineal. A su vez, son estos fragmentos los que versan sobre la desaparecida Cesárea Tinajero y la búsqueda ideológica de los poetas, así como plantean de forma explícita la problemática del *yo* y la represión.

2 Todos los documentos personales de *Los detectives salvajes* consultados y utilizados en este trabajo se encuentran en la edición de la novela de Alfaguara.

Previo a entrar en materia, y abordando el poema visual de Cesárea Tinajero, la novela no parece ofrecer en ningún momento indicación alguna sobre cuál puede ser la interpretación correcta del enigma; en palabras de Saucedo Lastra, «la imagen no se subordina a la palabra en esta novela, [...] Es como si la imagen se constituyera en realidad trans-verbal, liberándose así del dominio de la palabra» (Saucedo Lastra, 2009: s/n). La única pista que el texto ofrece es la écfrasis que Arturo Belano y Ulises Lima realizan, afirmando que «el poema es una broma» (Bolaño, 2016 [1998]: 485), teoría que puede descartarse teniendo en cuenta el tono general de la obra, y algunos apuntes posteriores que perfilan levemente un sentido más lógico. De tal forma, y ante la ausencia de explicaciones verosímiles, una posibilidad factible a la hora de entender el poema visual sería la de ahondar en él mediante una clave metaliteraria. Por lo tanto, la progresiva transformación de la línea recta en unos dientes de sierra podría estar simbolizando la derivación del viaje motivo central de la novela, es decir, se trata de una alegoría del conjunto completo de la diégesis del texto. Tanto en un sentido tangible, en un trayecto por un espacio cada vez más caótico y directamente relacionado con la huida de Alberto, el proxeneta, como por el estado psicológico de los protagonistas, la desestabilización de las líneas corresponde al descontrol de la trama y los personajes: «el orden, la continuidad comienzan a descomponerse [...] el amor se transforma en rechazo y en sexo instintivo [...] la ciudad, en el espacio de la desolación [...] y el grupo de los realvisceralistas se disagrega» (2009: s/n); el movimiento de las líneas hace referencia, entonces, tanto al movimiento físico espacio-temporal, como al movimiento mental y psicológico (Candia Cáceres, 2005: 7).

A su vez, esta interpretación del poema como viaje en una doble faceta, bien como trayecto físico o bien cómo alegoría de la búsqueda de la utopía, dota a Cesárea, que es el objetivo y fin de dicha travesía, de la misma doble caracterización. La poeta es un personaje misterioso y Bolaño parece esforzarse en que así sea; Myrna Solotorevsky la define como «indescifrable [...] Respecto de Cesárea, hermeneutemas quedan como blancos irresueltos» (Solotorevsky, 2007: 4). De tal forma, la ausencia de una concreción objetiva y absoluta del personaje contribuye a generar una segunda valoración del mismo como símbolo y alegoría. Es decir, más allá de su papel como individuo, en un plano físico y material, y tomando en cuenta su sentido alegórico, puede interpretarse a la poeta como símbolo de la utopía y la literatura en sí, una literatura idealizada por el Realismo visceral que engloba toda su ideología, o, en palabras de Macarena Areco, «el pasado anterior a la caída, ahora ya no político, sino mítico y literario, de la primera vanguardia» (Areco, 2009: 218).

A continuación, con el objetivo de establecer una base teórica y, como punto de partida, se tendrá en cuenta la división de la psique que Sigmund Freud realiza en *El yo y el ello* (1923), y, a partir de ella, se añadirán progresivamente los aspectos pertinentes de la obra del autor. Como primer marco teórico se observa cómo se establece una primera diferenciación entre lo *consciente* –cc– e *inconsciente* –icc– a partir de lo que Freud entiende como represión. Esta es el «estado en que ellas [las representaciones o procesos anímicos] se encontraban antes de que se las hiciera conscientes» (Freud, 1992 [1923]: 16) y, a su vez, la represión «confluye con el ello, no es más que una

parte del ello» (1992 [1923]: 26). De tal forma, el modelo de lo consciente e inconsciente deviene de lo reprimido, en tanto que es a través de este concepto que se regula. A su vez, Freud plantea una segunda categorización con dos tipos de inconsciente: «Llamamos *preconsciente* a lo latente, que es inconsciente solo descriptivamente, no en el sentido dinámico, y limitamos el nombre *inconsciente* a lo reprimido inconsciente dinámicamente.» (1992 [1923]: 17). Se suma, pues, a la primera dicotomía un tercer término, el de lo *preconsciente* –*prcc*–. Sin embargo, Freud ya había tocado esta cuestión con anterioridad. En *La interpretación de los sueños* (1900), o en el diagrama de su carta número 52 a Wilhelm Fliess del 6 de diciembre de 1896 (1950a [1896]), ya se daba entender que la psique se divide en dos partes, una reprimida, correspondiente a lo *inconsciente*, y una represora, equiparable a lo *consciente* (Strachey, 1992: 5). Dicho de otra forma, podría hablarse de una oposición entre un *inconsciente* y un *yo*.

Posteriormente, y tras numerosas revisiones de la teoría, se hacen tangibles las insuficiencias de esta terminología, por lo que Freud propone tres nuevas entidades en los capítulos II y III de *El yo y el ello*: el *ello*, el *yo* y el *superyó*. El *ello*, originario de Nietzsche, pero extraído directamente de los apuntes de Georg Groddeck, es en la teoría freudiana, según se indica en el prólogo de *El libro del ello*:

[...] un reservorio de energía, de donde proceden las pulsiones de la vida y la destrucción. Es, pues instintual, no organizado, y la ulterior organización de los mismos ha de proceder de su diferenciación por y en el *Yo*. [...] ya no es solo lo reprimido, sino algo con vida propia, capaz de determinar la propia vida del *Yo* (Groddeck, 1981: 20).

Pertenece, entonces, al inconsciente; se conforma por el instinto, y se contrapone al *yo*. Esta segunda instancia, a su vez, y en palabras de Freud, es «la parte del ello alterada por la influencia directa del mundo exterior [...] representante de lo que puede llamarse razón y prudencia» (Freud, 1992 [1923]: 27), y se destaca como punto intermedio y mediador, aunque, al igual que el *ello*, el *yo* también puede ser inconsciente. Por último, el *superyó*, también llamado en ocasiones como el *yo ideal*, aunque la equivalencia entre ambos términos es confusa (Laplanche y Pontalis, 1967: 180), constituye una suerte de devoción a una idealización de uno mismo que se mide continuamente con el *yo real* (1992 [1923]: 10) y, al mismo tiempo, «la herencia del complejo de Edipo» (1992 [1923]: 37), en tanto que, una vez este se desvanece, se produce la génesis del *superyó*. Dicho de otra forma, se forma al interiorizar las exigencias y las prohibiciones derivadas de la figura paternal (Laplanche y Pontalis, 1967: 419). En palabras de María Paulina Mejía, «Freud propone un superyó que es juez y autoridad, el cual promueve la ética en el sujeto» (Mejía, 1998: 1), es decir, hay que hacer especial énfasis en el carácter censor intrínseco al concepto. Se observa, pues, en esta división tripartita de la psique, por una parte, una relación directa con la experiencia externa, así como con la interna, y, por otra, cierto carácter genético-hereditario en lo referido al *superyó*.

A la hora de aplicar estas cuestiones a la novela de Roberto Bolaño, conviene realizar una disyuntiva para encontrar los trasuntos de la teoría freudiana en el texto. En primera instancia, Arturo Belano y Ulises Lima representan una alegoría del poeta latinoamericano, en palabras de María Antonieta Flores: «en el fondo no hay protagonistas [...] es una manera de elaborar narrativamente un concepto y un tema

caro a la posmodernidad: la disolución del sujeto» (Flores, 2002: 93). Por lo tanto, y tomando en cuenta la trama de los dos poetas, se observará cómo se sucede según su perspectiva la represión, bien ideológica, o bien sistémica, y cómo, en consecuencia, se construye su identidad a través del viaje. Por otra parte, y a pesar de las similitudes existentes en lo que respecta a la trama, los personajes de García Madero y Lupe ofrecen una posibilidad de análisis diferente, pues ambos se plantean ajenos a la poesía como institución, pero, sin embargo, sí hacen patente en la novela una relación directa con la sexualidad. Debido a la magnitud de sus tramas y a su protagonismo en la obra, este trabajo se dedicará exclusivamente al análisis de Belano y Lima.

Como punto de partida, la situación de los poetas se hace patente desde el principio de la novela: «A los realvisceralistas nadie les da nada. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales.» (2016 [1998]: 143). Es decir, se trata de un estado de precariedad absoluta, lo que se intensifica mediante su adscripción a espacios marginales. Es, pues, el propósito de los poetas «cambiar la poesía latinoamericana» (2016 [1998]: 19) y transgredir un canon literario academicista, idea que será capital posteriormente.

Se puede dilucidar en este contexto, por una parte, un estado de represión y, por otra, un ideal que perseguir. El propio Bolaño, en el *Primer manifiesto infrarrealista*, publicado en 1977, ya evidenciaba la existencia de ese conjunto de ideales utópicos, tanto referidos al ámbito sociopolítico, como a la poesía, y cómo ese mundo idílico era inviable: «soñábamos con la utopía y nos despertábamos gritando» (1977: 12). Por ello, si se entiende el Realismo visceral como el trasunto del Infrarrealismo, resulta factible establecer como parte de esa represión el agotamiento cultural y la literatura academicista del momento, que no constituyen sino una herramienta opresiva más para los poetas.

Aplicando ahora la terminología freudiana, podría afirmarse que el ideal de literatura de los realvisceralistas, tiempo atrás aceptado, fue relegado a una suerte de *Icc*, ya que devino, socialmente, en ese nuevo canon capitaneado por Octavio Paz. Por tanto, confluyen en estos personajes, por una parte, la represión sociopolítica sistemática, y por otra, la consecuente represión psicológica y, de esta manera, un elemento vital para la construcción de la identidad de estos personajes, que es la poesía, queda enterrado. En este estado inicial, se presentan esos valores ideológicos como una suerte de *ello*, pertenecientes al inconsciente e inaccesibles. A su vez, la ausencia de referentes claros y la falta de propiocepción implican un incremento en la enajenación y fragmentación psicológica en el individuo; en cierto sentido, los realvisceralistas están perdidos en una suerte de «vida líquida» (Sánchez Noguera, 2014: 193).<sup>3</sup>

Posteriormente, en los testimonios de Amadeo Salvatierra, se refuerza esta idea de la represión psicológica y la existencia de un *ello* reprimido. Esto sucede

3 Ese desarrollo del *yo*, en palabras de Lacan, es el *estadio del espejo*; momento en que el sujeto toma conciencia a través de las imágenes de sí mismo (Lacan, 1999 [1966]: 92-99). En el caso de la novela no se trata de un espejo, sino de un sentimiento de realización personal. De todas formas, no existen certezas de que Bolaño haya leído a Lacan o lo haya tenido en cuenta.

concretamente la primera vez que se muestra el poema visual de Tinajero, cuando uno de los dos protagonistas –no se especifica cuál– afirma haber visto ya esas imágenes en su infancia: «dijo que no solo era interesante sino que él ya lo había visto cuando era un escuincle. ¿Cómo?, dije yo. En sueños, dijo el muchacho, no debía tener más de siete años y estaba afiebrado» (Bolaño, 2016 [1998]: 484). Remitiendo a la explicación previa del poema, y rechazando cualquier tipo de carácter premonitorio del personaje, puede interpretarse este fragmento como una representación de la psique de los personajes. El poeta afirma haber visto esas imágenes en un estado febril y, puede suponerse, de vigilia –no de sueño por completo–, y según Freud, «lo característico del estado de vigilia es, según Scheleiermacher, que la actividad mental procede por *conceptos*, no por *imágenes* [...] Gran parte de los sueños es también simplemente pensada o ideada» (Freud, 1966 [1899]: 73). De tal forma, podría aseverarse que ver la imagen es para el poeta un acto de toma conciencia de su estado reprimido, lo que le permite establecer una relación automática entre la marginalidad vista a partir de su situación psicológica en el presente, el poema visual que acaba de observar, y un sueño de la infancia. Se hace patente, pues, a través de estas huellas mnémicas<sup>4</sup> la existencia de un subconsciente que no solo existe en los protagonistas de la novela, sino que también es un elemento esencial de la diégesis y la construcción de los personajes.

De igual manera, puede hablarse en esta instancia, y continuando con la represión de los poetas y con este capítulo de la obra, de lo *ominoso*, término que plantea una dicotomía, en tanto que hace referencia al mismo tiempo a lo familiar y a lo no familiar: «[...] lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (Freud, 1992 [1919]: 220).<sup>5</sup> El poema es, por tanto, una imagen reconocida en la memoria de la infancia, pero desconocida al mismo tiempo para el poeta. Siguiendo esta explicación, y entendiendo el poema visual no como objeto real, sino como símbolo, se refuerza la significación de las imágenes como búsqueda de la utopía, es decir, como representación de una literatura e ideología de décadas anteriores que se añora y se busca traer al presente, pero también como una literatura idílica que no parece tener cabida en la realidad de los personajes y parece ser irrealizable, es decir, reconocible a la par que irreconocible. A su vez, esto reitera la existencia de esos valores idílicos como parte de un inconsciente reprimido. De igual manera, traer a colación lo ominoso implica referirse a lo terrorífico, ya que este término se refiere también a «lo que provoca ansiedad y confunde temporalmente – pasado, presente y futuro –, lo interno y lo externo [...]» (Bronstein y Seulin, 2020: 40)

4 A pesar de que el concepto de *memoria* en la obra de Freud no queda del todo claro (Laplanche y Pontalis, 1967: 177), una definición de «huella mnémica» que se corresponde a este contexto podría ser la ofrecida por Blanck-Cereijido: «aparecen en la mente, más o menos creíbles, según su vinculación con los deseos, su grado de aceptabilidad, su coherencia. El sujeto olvida hechos esenciales de su propia historia, recuerda en forma distorsionada, incluso ‘evoca’ hechos que nunca ocurrieron» (Blanck-Cereijido, 2006: 46).

5 Etimológicamente, la palabra alemana *unheimlich* implica la negación de *heimlich*, que designa lo conocido, pero, si se acude al tratamiento que hace Freud del término, este puede referirse tanto a lo conocido como a lo desconocido (Rodríguez Benítez, 2021a), de ahí que pueda aplicarse con un carácter dual.

y «el miedo de ver lo prohibido, de lo que está oculto para el yo» (Rodríguez Benítez, 2021b: 61); en el caso del sueño del poeta:

Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta ahí todo bien. El sueño era casi placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. [...] nueve de cada diez días a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran (Bolaño, 2016 [1998]: 515).

Planteado este estado inicial en los protagonistas de la obra, puede aseverarse entonces que el viaje que en *Los detectives salvajes* se muestra, simbólicamente, como una huida de la sociedad canónica y de la opresión sistémica, pero también es un viaje introspectivo, hacia el inconsciente. Se entiende, por ello, que la poeta Cesárea Tinajero funciona, en este sentido, como un símbolo de todos los valores e ideales reprimidos y pertenecientes al inconsciente, por lo que la travesía de la novela constituye un acto de constitución de la identidad del individuo a través de la búsqueda de una utopía.

Consecuentemente, se puede establecer, a partir de las ideas previas y la visión sobre la represión que se muestra en la novela y la trama de la misma, un paralelismo entre una represión psicológica, de índole freudiana, y una segunda faceta estatal creada y fomentada por un sistema político y cultural. Esta cuestión ya ha sido abordada tomando como base la teoría marxista:

[...] lo que tanto Marx como Freud analizaron son lógicas que hacen funcionar tanto el aparato psíquico, como el aparato estatal. Estas lógicas repiten su modo de funcionamiento más allá de los contenidos concretos, históricos, con los cuales en determinado momento, tanto un retoño psíquico como un retoño social operan (Villegas y Talavera, 2015: 42).

Es decir, mediante esta doble lectura de Marx y Freud, se puede reforzar la relación entre estado y psique. De igual manera, se incide en esta publicación en la repetición y la singularidad de las manifestaciones combativas y, por lo tanto, de memoria y olvido (2015: 43), por lo que puede traerse de nuevo a colación el concepto de lo ominoso, pero ahora uniendo directamente las ideas sobre la repetición y la familiaridad con el carácter combativo que comparten Belano y Lima, por una parte, y Cesárea por otra, en tanto que los valores transgresores de la poeta se hacen notar, de nuevo, pero ahora en la nueva generación del Realismo visceral.

En relación con esto, surge la figura del *yo*, que se encuentra en un punto intermedio entre el consciente y el inconsciente. En palabras de Strachey, «discernimos que lo *Icc* no coincide con lo reprimido; sigue siendo correcto que todo reprimido es *Icc*, pero no todo *Icc* es, por serlo, reprimido» (Freud, 1992 [1923]: 19). Es decir, existe dentro del inconsciente algo aparte de lo reprimido, que no es sino el *yo*. A partir de esta idea, y acudiendo a las explicaciones previas sobre las tres partes de la psique, se asevera que el *yo*, a pesar de su faceta inconsciente, también comunica con el exterior:

El *yo* es la parte del *ello* alterada por la influencia directa del mundo exterior [...] Además, se empeña en hacer valer sobre el *ello* el influjo del mundo exterior, así como sus propósitos propios; se afana por remplazar el principio de placer, que rige irrestrictamente en el *ello*, por el principio de realidad. Para el *yo*, la percepción cumple el papel que en el *ello* corresponde a la pulsión. El *yo* es el representante *{repräsentieren}* de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al *ello*, que contiene las pasiones (1992 [1923]: 27).

Al respecto, los poetas de *Los detectives salvajes* se encuentran anclados en una suerte de *yo* freudiano, en tanto que esa prudencia de la que habla el austriaco se torna en la novela en alienación. En oposición al sentimiento pasional que encierran Belano y Lima, se encuentra el influjo del mundo exterior, es decir, todo aquello que los protagonistas del texto entienden como opresión. La marginalidad que sufren los poetas, y que deriva de ese exterior, se hará patente en numerosas ocasiones, tanto en sus formas de vida como en sus personalidades. Por ejemplo, en una entrada del diario en la que García Madero habla de los realvisceralistas: «a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria» (Bolaño, 2016 [1998]: 144), o cuando se describe la habitación de Ulises Lima:

El habitáculo es pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes. Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas [...]. En el cuarto sólo hay un colchón en el suelo [...]; también hay una mesa minúscula cuya superficie cubre del todo su máquina de escribir y una única silla (2016 [1998]: 34).

Es decir, a través de lo tangible y lo material —y en parte económico—, a saber, la alienación y la pobreza, se mantienen a raya las pulsiones que, en la novela, vienen dadas por la intencionalidad y necesidad de buscar a Cesárea con todo lo que conlleva. Se crea, pues, una dicotomía entre el papel que los poetas habrían de ocupar para ser socialmente aceptados, y la visión de ellos mismos que buscan alcanzar, siendo el objeto mediador entre ambos polos el valor material y económico.

Otra manera de ligar ese carácter marginal con la psique de los realvisceralistas y la constitución de su personalidad se deja entrever en uno de los primeros capítulos de la novela, en la escena en la que Cesárea es mencionada por primera vez: «Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás [...]. De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido.» (Bolaño, 2016 [1998]: 18). El personaje, mediante una suerte de metáfora, parece describir el estado decadente en que se encuentra el grupo y la imposibilidad de alcanzar la utopía, pues ese futuro idílico que persiguen cada vez es más lejano. Se conforma a partir de esta sentencia una esencia-cuerpo freudiana, en tanto que el dolor permite al individuo tomar conciencia de sí mismo (Freud, 1992 [1923]: 27), o, en terminología de la novela, la necesidad creciente de territorialidad y valores a los que adscribirse dan pie a la búsqueda de Cesárea y todo lo que ella representa; la situación negativa y precaria de los poetas, de esta manera, implica su conciencia de sí mismos y su movimiento.

Esta conceptualización del dolor como motor de la conciencia de uno mismo se plantea también en el primer volumen de *La interpretación de los sueños*, cuando Freud habla de los «sueños de comodidad».⁶ El autor narra una noche en la que tenía sed y soñó beber agua salada, lo que le hizo despertar y levantarse para coger un vaso de agua (Freud, 1966 [1899]: 161), es decir, esa realización psicológica de la necesidad

6 Otra posible traducción para el término alemán *Bequemlichkeitstraum* es «sueño de conveniencia», que, en el contexto que aquí se maneja, quizás sea un poco más acertada; si bien Freud no habla en este capítulo de *La interpretación de los sueños* de dolor como tal, sí explica la existencia de una necesidad o de algo que no está del todo bien.

es la que mueve al individuo a movilizarse en la realidad: «Siendo su exclusivo propósito el de realizar un deseo, puede mostrarse absolutamente egoísta» (1966 [1899]: 161). En contraposición, y previo a este sueño, el neurólogo austriaco afirma haber experimentado un sueño similar, pero ahora bebiendo agua potable, lo que le permitió continuar su descanso (1966 [1899]: 160). A través de tan simple ejemplo, puede realizarse una correspondencia entre la teoría onírica y el *yo*: se relata, en ambos casos, la confrontación entre cumplir con un deber —en este caso biológico, que es beber agua—, o dejarse llevar por el placer instantáneo de seguir durmiendo. En *Los detectives salvajes*, este conflicto es perfectamente visible, una vez más, en forma de la alienación y su consecuente actitud contestataria reflejada en el viaje, en tanto que este es un símbolo de ruptura y, si se acude de nuevo al sueño del poema de Cesárea Tinajero, ambos textos encajan. El poeta siente, en su sueño, la necesidad de movilización y transgresión: primero, como si de un vaso de agua potable se tratara, observa la línea recta y el sueño es, en sus palabras, placentero; tras ello, las ondulaciones y la línea quebrada, similar al agua salada, provocan el malestar y su consecuente despertar, como si de una señal o un llamamiento a actuar se tratara.

La tercera de las caras de la psique freudiana, la del *superyó*, es probablemente la más compleja de las tres y la que más problemas puede dar a la hora de ser relacionada con la novela de Roberto Bolaño. Como se adelantó páginas atrás, la constitución del *yo* ideal viene directamente ligada con una figura de autoridad, generalmente representada por el padre, y, consecuentemente, con el denominado complejo de Edipo. Al respecto, y como punto de partida, entra en escena el concepto de *identificación*, desarrollado en *Psicología de las masas y análisis del yo*, el cual se entiende como la «más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona» (1992 [1921]: 99) y, a su vez, como la idealización de la figura del padre; el individuo quiere «crecer y ser como él, hacer sus veces en todos los terrenos» (1992 [1921]: 99) y »pretende conformar al propio *yo* análogamente al otro tomado como modelo» (Arasanz, 2019: 1). El trasunto del padre en *Los detectives salvajes* resulta ambiguo, pues, no puede asociarse de forma directa con ningún personaje de la obra. Sin embargo, sí que se establece constantemente una figura de autoridad en el plano literario a lo largo de toda la novela, quien no es otro que el poeta Octavio Paz y se presenta en el texto como una suerte de «padre rechazado» (Sepúlveda, 2008: 6) o «padre al que hay que asesinar» (Areco, 2009: 220).

La tesis que plantea a Paz como padre de los real visceralistas resulta, como mínimo, confusa, sobre todo teniendo en cuenta que se muestra explícitamente como alguien vilipendiado desde el principio de la novela: «El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (*nuestro gran enemigo*) » (Bolaño, 2016 [1998]: 14), pues es el mayor representante de la literatura academicista y de un sistema rechazado por los poetas. A pesar de este estatus inicial que se le da al autor mexicano en la novela, cabe destacar ciertos momentos en los que los personajes parecen mostrar, de manera sutil, e incluso encubierta, cierta admiración por Paz, por lo que, probablemente, el desdén hacia el autor mexicano pueda interpretarse como síntoma

de la polarización cultural, y no como un odio irracional.<sup>7</sup> Por ejemplo, la entrada del diario del 23 de noviembre relata cómo los realvisceralistas acuden a una conferencia de Octavio Paz y, lejos de darse a entender el desprecio hacia el autor, los poetas parecen haber mostrado interés al respecto: en palabras de García Madero, «para colmo, según ellos, yo no había entendido nada de la conferencia de Octavio Paz» (2016 [1998]: 109), es decir, el narrador parece ser el único que realmente no tiene interés por el autor mexicano. Por otra parte, si hay algo que se reitera en la figura del poeta mexicano, es el valor que representa su figura y el poder, tanto social como económico, que tiene. Amadeo Salvatierra afirma lo siguiente: «me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera» (2016 [1998]: 255), y Lisandro Morales: «Octavio es Octavio, hay lujo que los demás no nos podemos permitir» (2016 [1998]: 262). Puede entenderse, por tanto, que en paralelo al desdén y rechazo que los realvisceralistas muestran hacia Octavio Paz, la novela da a entender sucintamente la existencia de cierta envidia, o incluso admiración, si bien no directamente a la creación literaria del poeta en sí, pero sí al papel que esta ocupa en la sociedad y al que ellos querrían optar. Se plantea, pues, una dicotomía entre «el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz» (2016 [1998]: 453) y, consecuentemente, una contraposición entre el estatus de Paz y la marginalidad que representan los realvisceralistas, la cual presenta una jerarquía claramente marcada y un deducible afán de los poetas por escalar en ella.

Encajan, entonces, con este personaje las dos facetas que Freud expone sobre la identificación: por una parte, la idealización, aunque quizá esta no vaya ligada a la persona en sí, sino a lo que ha logrado y representa, y, por otra, la hostilidad; en palabras de Freud, el individuo siente que «le significa un estorbo [...] su identificación con él cobra entonces una tonalidad hostil, y pasa a ser idéntica al deseo de sustituir al padre» (Freud, 1992 [1921]: 99). El único aspecto de este paralelismo que parece no cuadrar es la figura de la madre a la que Freud hace referencia en todo momento, papel que podría atribuirse a Cesárea, aunque esto carecería de lógica al no existir relación alguna entre Octavio Paz y la poeta. De tal forma, y para encajar esta pieza en su lugar, conviene recuperar el papel simbólico de Cesárea en la novela, pues esta representa desde el principio la concepción que los realvisceralistas tienen sobre la literatura y la poesía, así como la idealización de la misma. Es decir, rescatando alguna de las ideas previas, se entiende el personaje de Cesárea Tinajero desde una doble perspectiva: por una parte, como persona, poeta e individuo presente en la diégesis, y, por otra, como alegoría y metáfora. Al constar de estas dos interpretaciones del personaje, sí resulta factible encajarlo en el esquema freudiano del complejo de Edipo.

Volviendo a *Psicología de las masas y análisis del yo*, se explica cómo, paralelamente a la admiración surgida hacia la figura del padre, se da hacia la madre una suerte de investidura sexual de objeto (1992 [1921]: 99). Este breve apunte introductorio de la figura maternal puede aplicarse en *Los detectives salvajes*, y en el personaje de Cesárea,

<sup>7</sup> Esos ápices de admiración pueden encontrarse dichos por el propio Roberto Bolaño, quien, en una de sus entrevistas, afirma lo siguiente: «Nosotros detestábamos a Octavio Paz, pero [...] es un gran poeta [...] y es uno de los ensayistas más lúcidos de nuestra lengua» (Bolaño, 1999).

tomando en cuenta la relación que Bolaño, así como esta novela, establece entre la literatura y la sexualidad. En «Literatura + enfermedad = enfermedad», afirma lo siguiente:

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. [...] En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, [...] Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror (Bolaño, 2003: 151-152).

Y, como respuesta a estas decadentes palabras, «¿Que lo único que quedaba era viajar? ¿Que follar y leer, a la postre, resultaba aburrido, y que viajar era la única salida?» (2003: 145) y continúa afirmando que el sexo y la literatura son los únicos medios para afrontar la derrota (2003: 145). Es decir, Bolaño conforma una triada entre sexo, literatura y viaje. Enfocando las dos primeras, las relaciona en tanto que son dos actos «que implican que salgamos de nosotros al encuentro del Otro» (Rodríguez, 2014: 50).<sup>8</sup> De la misma forma, García Madero relata en su diario su evolución personal a través del incremento en su creación literaria y su despertar sexual con varias mujeres, como sucede por ejemplo en la entrada del 11 de diciembre «Antes no tenía tiempo para nada, ahora tengo tiempo para todo. [...] ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho y hago el amor cada día» (Bolaño, 2016 [1998]: 132). A su vez, la relación de la creación literaria y el sexo con el viaje se realiza a través de la ruptura; como se ha adelantado previamente, los tres actos se llevan a cabo con un propósito transgresor<sup>9</sup>, «los realvisceralistas realizan un viaje por las variadas posibilidades del erotismo y, en consecuencia, quiebran el tabú» (Candia Cáceres, 2013: 40). Se observa, entonces, cómo de los tres elementos de esta intersección, los motivos del viaje y de la literatura precipitan explícitamente en Cesárea Tinajero, ya que son ella y sus poemas los objetivos de la búsqueda de los poetas, a la par que son sinónimo de ruptura. Por otro lado, el tema del sexo se hace patente de forma secundaria, pero notable, ya que, de la misma manera que Cesárea representa la ruptura de lo establecido, el sexo se usa en la novela como elemento transgresor de lo canónico. Un ejemplo de esto se da en el encuentro sexual entre Arturo Belano y Simone Darrieux, mujer que abiertamente disfruta del sadomasoquismo. En esta escena, siendo Belano incapaz de lograr una erección, no es hasta que las prácticas sexuales comienzan a tornarse atípicas que la relación comienza a funcionar:

[...] y en ese momento, no sé por qué, a mí se me ocurrió decirle que se metiera a la cama, que se pusiera encima de mí y que me diera golpecitos en las mejillas o en el culo, y él me miró y dijo yo soy incapaz de hacer eso, Simone, y luego se corrigió y dijo: también soy incapaz de eso, Simone, pero yo le digo venga, valor, métete en la cama, y él se metió, me di la vuelta y levanté las nalgas y le dije: empieza a pegarme poco a poco, haz cuenta de que esto es un juego, y él me dio mi primer

8 La interpretación que doy a estas palabras la relaciono directamente con la alienación, en tanto que literatura y sexo se plantean, ya no solo como ruptura a nivel sistémico, sino también en el ámbito psicológico y unipersonal.

9 El enfoque del sexo como herramienta transgresora ya había sido planteado con anterioridad. Para profundizar más, remito a Bataille, G. (1985), para quien es relevante la vinculación entre erotismo y violencia, lo que puede aplicarse también a la novela, sobre todo teniendo en cuenta el carácter transgresor que toma la violencia en su faceta sistémica en *Los detectives salvajes*.

azote y yo hundí la cabeza en la cama, no he leído a Rigaut, le dije, ni a Max Jacob, ni a los pesados de Banville, Baudelaire [...] pero sí que he leído al Marqués de Sade. [...] Los golpes en el culo cada vez los daba con mayor convicción. ¿Qué has leído del Marqués de Sade? La filosofía en el tocador, dije yo [...] ¿Y Los 120 días de Sodoma? Claro que sí. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo, así que me volví, me abrí de piernas y le dije que me la metiera (Bolaño, 2016 [1998]: 288-289).

Es decir, el sexo para los poetas requiere de ese carácter rupturista para poder llevarse a cabo. Por lo tanto, y siendo la transgresión el punto de asociación de estos tres conceptos, el hecho de que la poeta sea el pilar fundamental del viaje y de la literatura en *Los detectives salvajes* invita a vincularla también con la sexualidad. Al respecto, *El malestar de la cultura* contiene algunos apuntes que permiten, de nuevo, dirigir lo dicho al neurólogo austriaco. La cultura, según él, se configura como limitante y represiva, en tanto que limita las relaciones humanas y las pulsiones sexuales (Freud, 1981 [1930]: 31-34).

En cuanto a la poeta, si bien en ningún momento se hace manifiesto de ninguna vivencia sexual de Cesárea ni se la relaciona con ello directamente, el punto de unión se halla, de nuevo, en Freud. Según él, el primer objeto de atracción sexual se halla en uno de los progenitores (1992 [1921]: 105), en este caso, entendiendo a la idealización de Cesárea como la figura de la madre, y continúa diciendo que las «[...] aspiraciones “sensuales” se conservan en el inconsciente con mayor o menor intensidad, de manera que, en cierto sentido, la corriente originaria persiste en toda su plenitud» (1992 [1921]: 105). Es decir, esa atracción y esos sentimientos permanecen inherentemente en el individuo. De tal forma, y debido a la simbología transgresora que plantea Cesárea, se entiende que los realvisceralistas busquen ese mismo sentido en el resto de los ámbitos de su vida; el amor, casi primitivo y maternal, que los poetas sienten por Tinajero, al no poder realizarse en su plenitud a través de ella, bien por su desaparición o bien por su posterior muerte, se extraña a través del resto de los motivos de la novela. La literatura, el sexo y el viaje son temas primordiales en *Los detectives salvajes* y toman siempre ese carácter transgresor a través de la mirada de los poetas realvisceralistas, pues es el medio en el que se hacen tangibles sus aspiraciones edípicas.

Planteados los dos pilares principales del complejo de Edipo, cabe continuar la explicación con el desenlace del mismo. Freud sugiere lo siguiente:

Con la demolición del complejo de Edipo tiene que ser resignada la investidura de objeto de la madre. Puede tener dos diversos reemplazos: o bien una identificación con la madre, o un refuerzo de la identificación padre. Solemos considerar este último desenlace como el más normal; permite retener en cierta medida el vínculo tierno con la madre (1992 [1923]: 34).

Puede extraerse de este párrafo, primero, que con la disruptión del principio de Edipo desaparece la investidura de objeto que se fijó con anterioridad sobre la madre, es decir, desaparece la libido puesta sobre su figura. Por ende, se dan dos posibilidades: por una parte, que suceda con la madre un proceso de identificación similar al que hubo tiempo atrás con el padre o, por otro lado, que se incremente la identificación previa con el padre.

El reflejo de esta interrupción en la novela se muestra a través de varias escenas clave. Cerca del final de «III. Los desiertos de Sonora (1976)», los protagonistas encuentran a Cesárea en Villaviciosa, suceso que conlleva inevitablemente la desvirtuación de la imagen de la poeta. Según el diario de García Madero: «Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa» (Bolaño, 2016 [1998]: 775). Este suceso trae consigo la desmitificación del personaje, algo que se incrementará en el momento de su muerte. El fallecimiento de Cesárea implica para los poetas la necesidad de exiliarse y huir de México, o, en otras palabras, de abandonar su ideario y la posibilidad de la utopía del realvisceralismo, pues, según se expresa en la novela, tras estos hechos los únicos realvisceralistas que quedan en México son Lupe y García Madero (2016 [1998]: 780). Entonces, teniendo en cuenta los planteamientos de páginas atrás, resulta factible aseverar que la aparición y consiguiente muerte de Cesárea implique la resignación y decepción para Belano y Lima: la obligación de abandonar su búsqueda utópica y de exiliarse no es sino la realización de la pérdida de la ideología que la poeta representaba; con su muerte, no quedan valores por los que luchar y, por tanto, la investidura depositada sobre ella se desvanece.

Llegado este punto, y entendido el *superyó* como la herencia del complejo de Edipo, Freud habla sobre el sometimiento y la añoranza, los cuales se hacen patentes a través de una conciencia moral, es decir, una suerte de censura que se muestra a través de la religión, la moral o el sentir social (Freud, 1992 [1923]: 38). Acudiendo a las palabras del autor austriaco, este habla sobre un *sentimiento de culpa* a través de, principalmente, la religión:

Como formación sustitutiva de la añoranza del padre, contiene el germen a partir del cual se formaron todas las religiones. El juicio acerca de la propia insuficiencia en la comparación del yo con su ideal da por resultado el sentir religioso de la humillación, que el creyente invoca en su añoranza. En el posterior circuito del desarrollo, maestros y autoridades, fueron retomando el papel del padre; sus mandatos y prohibiciones han permanecido vigentes en el ideal del yo (Freud, 1992 [1923]: 38).

Lo que puede extraerse de este fragmento, aplicado a *Los detectives salvajes*, es que el surgimiento de esta conciencia superyoica moralizante se presenta como un acto de censura limitante para los personajes. Es visible, pues, a lo largo de «II. Los detectives salvajes (1976-1996)» la imagen, cada vez más desencantada y estancada de estos dos personajes, ya no solo en el sentido literal y material, sino también en lo que respecta a la literatura, que es, en esencia, el símbolo de la transgresión. El testimonio de Ernesto Grajales, que es cronológicamente el último de la novela y es, por tanto, el último testimonio que se ofrece sobre los personajes, deja ver el estado final del grupo realvisceralista y cómo se ha perdido en casi todos ellos el valor de la escritura:

[...] Jacinto Requena, por ejemplo, ahora hace crítica de cine y gestiona el cine-club de Pachuca. [...] María Font vive en el DF. Escribe, pero no publica. Ernesto San Epifanio murió. Xóchitl García trabaja en revistas y suplementos dominicales de la prensa capitalina. Me parece que ya no escribe poesía. Rafael Barrios desapareció en los Estados Unidos. Angélica Font publicó hace poco su segundo libro de poesía, [...] Piel Divina murió. Pancho Rodríguez murió. Emma Méndez se suicidó. Moctezuma Rodríguez anda metido en política. Dicen que Felipe Müller sigue en Barcelona, de vez en cuando

los cuates de por acá le publican algún poema. Ulises Lima sigue viviendo en el DF. [...] De Arturo Belano no sé nada (2016 [1998]: 708-709).

Es significativo que, al mencionar a Ulises Lima y a Arturo Belano, no se clarifique nada al respecto de su faceta literaria. Se evidencia así cómo, progresivamente, los resquicios que pudieran quedar en los personajes de lo que tiempo atrás Cesárea predicó se han ido perdiendo. De igual manera, se mencionará en numerosas ocasiones que ambos protagonistas se ven relegados, en los años posteriores al viaje por los desiertos de Sonora, a una vida precaria desprovista de cualquier tipo de posibilidad de transgresión real, a la vez que más cercana al canon de una sociedad capitalista a través de oficios precarios y alienantes:

Arturo Belano es, según los diversos narradores, vigilante nocturno de un camping, lavaplatos en un restaurante, escritor de novelas, reseñista en una revista menor, periodista free lance. Ulises Lima, por su parte, generalmente no tiene trabajo, aunque logra ser por un tiempo pescador en Francia, empleado en una fábrica de aceite y camarero de un hotel en Israel, atracador en Viena, intelectual literario en Nicaragua, nuevamente vendedor de marihuana en México, etc. Así, es interesante notar que Belano y Lima nunca se muestran especialmente entregados a ninguno de los trabajos que logran tener, ni siquiera los que tienen que ver con literatura (Sánchez Noguera, 2014: 209).

Ahora bien, al respecto de la aparición del *superyó*, y con ello el establecimiento de las tres caras de la psique, Freud deja entrever en sus textos la necesidad de un equilibrio entre ellas. Ante la posible ausencia de esa consonancia, y con el predominio del *superyó* y el incremento del sentimiento de culpa, se posibilita la aparición de afecciones como la melancolía o la histeria (Freud, 1992 [1923]: 52-53).<sup>10</sup> Este parece ser el caso de Belano y Lima en la novela, en tanto que esa superposición del ideal del yo toma el control y los lleva a situaciones desfavorables en ambos casos. Para observar y demostrar tal afirmación, ha de acudirse al final de la diégesis de *Los detectives salvajes*, es decir, a los últimos testimonios de la segunda parte de la novela, los cuales coinciden con las últimas fechas, cronológicamente hablando, en las que queda constancia de los protagonistas. De tal forma, se cierra tanto la teoría freudiana del complejo de Edipo como la trama cronológica de la obra de Roberto Bolaño.

Por una parte, Belano viaja a África con el aparente propósito de suicidarse o, según el testimonio de Jacobo Urenda, «tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo [...]» (Bolaño, 2016 [1998]: 680). Este acto final del personaje puede entenderse con dos sentidos diferentes. Primero, es claramente un último resquicio ideológico y un último intento de acto transgresor y de escapismo; incluso llegado el momento de su muerte, Arturo Belano pretende ser rupturista y combativo, esta vez mediante su participación en una guerra civil.<sup>11</sup> En contraposición, Urenda describe al poeta como alguien «fuera de este mundo» (2016 [1998]: 696), por lo que, de la mano de una primera interpretación que muestra esta suerte de suicidio

10 Al respecto, conviene tener en cuenta los estudios sobre la histeria a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues esta actualmente no se reconoce como una enfermedad y sus diagnósticos se han fragmentando (Slater, 1965).

11 Visto en esta misma clave, el suicidio, en este caso de índole sacrificial, puede intuirse como un acto de identificación con la madre (en este caso, Cesárea), lo que correspondería sin duda a uno de los posibles desenlaces del complejo de Edipo que se anticipó páginas atrás.

como una imitación de Cesárea, también puede ser verosímil interpretar los actos del poeta desde una perspectiva médica y afirmar que su estado psicológico no es óptimo.

Por otro lado, la vida de Ulises Lima no deriva en el sacrificio o la muerte, sino en la resignación. Cerca del final de «II. Los detectives salvajes (1976-1996)», concretamente en 1995, el poeta se cruza en diversas ocasiones con Octavio Paz, a lo largo de varios días, hasta que, gracias a la intervención de la secretaria de Paz, Clara Cabeza, los dos escritores se encuentran y tienen una «conversación distendida, serena, tolerante» (2016 [1998]: 657).<sup>12</sup> De igual manera a lo sucedido con Belano, y si se tiene en cuenta que Lima, en este punto de su vida, se encuentra en un estado de ostracismo y drogadicción, puede interpretarse su encuentro con el poeta mexicano como una conclusión a su trama.

A pesar de las notables diferencias entre los desenlaces de cada uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes*, pueden discernirse algunas similitudes, sobre todo si se mantiene de fondo la teoría freudiana. Si bien la novela no ofrece la información requerida para un correcto diagnóstico, sí que puede intuirse cierto carácter depresivo en la personalidad de ambos personajes y sus actitudes –entre otras cosas, el consumo de sustancias–. En ese sentido, son interesantes los apuntes de Roberto Bertholet, que aborda la depresión desde el psicoanálisis y alude al «sacrificio de goce impuesto por el superyó y aceptado por el yo» (Bertholet, 2012: 90) al referirse al origen de esta enfermedad, o las palabras del propio Freud en *Psicología de las masas*, al analizar la sintomatología de la melancolía:

El análisis de la melancolía, afección que cuenta entre sus ocasionamientos más llamativos la pérdida real o afectiva del objeto amado, nos ha proporcionado otro ejemplo de esa introyección del objeto. Rasgo principal de estos casos es la cruel denigración de sí del yo, unida a una implacable autocritica y unos amargos autorreproches [...]. Como he dicho en otro lugar, la sombra del objeto ha caído sobre el yo. La introyección del objeto es aquí de una evidencia innegable (Freud, 1992 [1921]: 103).

Es decir, en ambos casos, a partir de la pérdida del objeto, en la novela la muerte de Cesárea, se llega a una situación de denigración y autorreproche. Arturo Belano realiza este acto de autoflagelación mediante el sacrificio y la muerte, mientras que Ulises Lima opta por la rendición ante Octavio Paz. En ambos casos se trata de un abandono y una aceptación de la imposibilidad del paraíso y, consecuentemente, de la asimilación del *superyó*, que, en terminología de la novela, remite a la disolución del grupo realvisceralista y la rendición ideológica.

Llegado a este punto, tras haber comprobado la relación entre la teoría freudiana y la diégesis de *Los detectives salvajes*, y cómo los diferentes elementos de la segunda tópica de Freud pueden aplicarse, en mayor o menor medida, a la novela, es momento de consolidar todo lo visto en el poema de Cesárea Tinajero. Reiterando lo dicho al inicio de este trabajo, y, en primer lugar, observar el poema visual en una clave metaliteraria permite dilucidar el transcurso de la trama, de manera simbólica, a

12 De forma similar a lo visto en Belano, ahora se trata de un incremento en la identificación con la figura del padre que, recordemos, venía representada en la novela por Octavio Paz y la literatura académica.

través de las tres líneas. Partiendo de ello, probablemente, la clave para establecer de forma lógica esta relación sea el sueño de uno de los poetas, en el cual las imágenes del poema se materializan como contenido onírico; es a partir de este punto que puede aseverarse la presencia del ámbito psicológico en la novela y su conexión directa con las tres líneas. Estas líneas, a su vez, simbolizan de forma clara la transición de la calma –recta– al caos –quebrada–. Ahora bien, partiendo de entender las imágenes como alegoría del viaje, la utopía y todo lo que conlleva, es necesario realizar una nueva abstracción con el concepto tomando en cuenta la alusión al monte Sion que los personajes comentan a partir del nombre del poema, *Sión*. Esta localización es descrita en la Biblia como el monte que «no se mueve, sino que permanece para siempre» (Reina-Valera, 2009 [1960]: 1019), y, Sion, como «la ciudad de Dios» (2009 [1960]: 932), lo que resulta fácilmente asociable a la primera línea, recta, en tanto que es constante y, al mismo tiempo, y como se venía adelantando, representativa del paraíso y la utopía. Las siguientes líneas son interpretables, consecuentemente, como el trastocamiento de ese paraíso y el eventual caos. La ordenación vertical, según el relato bíblico, sería la siguiente: destrucción → caos → calma → regeneración, pero se invierte en la novela, de manera que ese hipotético paraíso bíblico –referido a la calma– es el punto de partida del que se trasciende hacia lo caótico, dando como posible interpretación que el mensaje final de *Los detectives salvajes* sea que no existe la utopía (Saucedo Lastra, 2009: s/n).

Añadir la caracterización bíblica a los poemas da pie a rotar y reordenar las imágenes, es decir, abre la posibilidad de una nueva écfrasis. Curiosamente, al realizar este mismo análisis de la obra, pero ahora mediante una perspectiva freudiana, se observa cómo se retoma la ordenación tradicional. Para alcanzar esta idea es necesario cambiar las tornas, de manera que el poema visual no se entienda como un acto retrospectivo, sino prospectivo; no se interpreta la imagen como un resumen de todo lo ocurrido en la obra, que es lo que se venía afirmando previamente, sino como una suerte de mensaje por parte de Cesárea hacia su receptor, que en este caso son los poetas, para incitarlos a movilizarse. Partiendo de la pausa de la línea recta, los protagonistas persiguen seguir los pasos marcados por la poeta mexicana hacia el desorden de las líneas quebradas. Por lo tanto, y a diferencia de lo ya propuesto por la crítica, tiene que entenderse la utopía para los realvisceralistas de una manera diferente; el paraíso no radica en la calma, sino en lo anárquico y lo rupturista, mientras que la linealidad se corresponde a la perdida del mundo ideal, la alienación y la inclusión forzada en el paradigma normativo social. Por ello, sí puede remitirse nuevamente a la ordenación bíblica, en tanto que la utopía es el objeto último del viaje, pero no entendido en una clave tradicional, sino todo lo contrario. De tal forma, los conceptos de caos y calma aparecen subvertidos para Bolaño, de manera que el primero de estos se requiere para realizar esa introspección hacia lo reprimido, y el segundo corresponde a la conciencia superyóica censora de la que hablaba Freud.

Aun aclarado el propósito del poema, y a pesar de haber establecido el contenido de la sucesión de imágenes, cabe preguntarse por la ausencia o la necesidad de una cuarta línea, que, siguiendo lo dicho en el grueso principal de este trabajo, habría de

ser equivalente a la primera, es decir, recta. Como se planteó previamente, el viaje de los realvisceralistas comienza anclado a la ciudad y la sociedad capitalista en la que los personajes viven y, en un sentido similar, finaliza con el fracaso de todos sus intentos por rescatar el pensamiento de la poeta perdida. Es decir, puede afirmarse la vuelta al mismo punto de partida. A raíz de esto ha de hablarse de la existencia de una estructura circular en la novela y, consecuentemente, de una historia cíclica o una suerte de eterno retorno, en tanto que Belano y Lima son los continuadores del Realismo visceral primigenio (Mora, 2011: 175).<sup>13</sup> La futilidad de los esfuerzos de los poetas puede consolidarse acudiendo de nuevo a Freud, quien afirma en *Psicología de las masas y análisis del yo* que «el individuo resigna su ideal del yo y lo permuta por el ideal de la masa» (Freud, 1992 [1921]: 122). Esto es, en el lenguaje geométrico de Cesárea, el fin del ciclo y el regreso a la línea recta y, en conjunto, la reiteración del fracaso y la inexistencia de la utopía.

Como conclusiones a este trabajo, en primer lugar, las coincidencias señaladas entre ambos autores, así como la presencia del pensamiento freudiano en *Los detectives salvajes*, permiten aseverar casi sin duda que Bolaño se vio influenciado de manera notable por la obra de Freud, o al menos por parte de su ideario. Por lo tanto, puede entenderse que la mención del neurólogo en sus apuntes personales no es una mera casualidad. Es observable en la novela, a su vez, la aplicación de motivos como la represión en sus diferentes formas; la dualidad entre lo consciente y lo inconsciente, y las figuras simbólicas del padre y la madre, a través de los personajes de Cesárea Tinajero y Octavio Paz. Por otra parte, la literatura se hace notar como tema principal de la obra en todo momento, articulando el relato como obsesión y conflicto, al mismo tiempo que toma el papel de punto de enlace entre todos los temas del texto y las ideas del psicoanálisis freudiano.

Si bien sería arriesgado afirmar que la segunda tópica de Freud rige por completo la diégesis de *Los detectives salvajes*, su influencia en el texto del autor chileno es indudable. De igual manera, traer a colación esta probable inspiración de Bolaño permite resignificar las imágenes de la novela y ofrecer una interpretación un poco diferente a los enigmas que conllevan, descartando, como mínimo, la clave humorística que pudo haber sido barajada en un principio. Se trae a colación en este trabajo, para ello, la dimensión simbólica de la novela, tomando aquí una perspectiva previamente no explorada, la psicoanalítica, y buscando de esa manera una nueva vía de interpretación. La posibilidad de enmarcar *Los detectives salvajes* entre la pura literatura y el psicoanálisis permite abrir un nuevo campo hermenéutico en lo referido al texto de Bolaño y sus vacíos argumentales, al mismo tiempo que permite completar una más de las muchas capas de interpretación que ofrece la novela.

De tal forma, y aún lejos de cerrar por completo todas las dudas que rodean esta obra, se puede, a través de la lectura de ciertas obras de Sigmund Freud, poner otro

13 Se muestra, en cierto punto de la novela, que los realvisceralistas pretendieron incluso imitar la revista *Caborca*. Sobre el diseño de su portada, realizado por Quim Font, se dice lo siguiente: «éste es el anagrama de la publicación. Una serpiente [...] se mordía la cola con expresión golosa y sufriente, los ojos clavados como alfileres en el hipotético lector.» (Bolaño, 2016 [1998]: 101).

grano de arena en el estudio de la narrativa de un autor del calibre de Roberto Bolaño y franquear los cuestionamientos que siguen incumbiendo al texto o, como mínimo, complementar las explicaciones ya ofrecidas. De la misma manera, lo visto en este trabajo enfatiza la relevancia que los apuntes personales de Bolaño pueden tener para comprender por completo su literatura. Así, y accediendo a dichos documentos, se abre un nuevo horizonte interpretativo en la narrativa del autor y la oportunidad de resignificar muchas de las tesis en torno a su obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arasanz, Dolors (2019): «La identificación en Freud y el retorno de Lacan», *NODVS*, num. 55. Disponible en: <https://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=688&rev=74&pub=1> [Fecha de consulta: 15/07/2024]
- Areco, Macarena (2009): «Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*», *Anales de literatura chilena*, núm. 11, pp. 213-225. URL: <https://ojs.uc.cl/index.php/alch/article/view/32805/25387>
- Blanck-Cereijido, Fanny (2006): «La memoria en el diván», *Acta poét*, vol. 27, núm. 2, pp. 43-63. URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822006000200003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000200003&lng=es&nrm=iso)
- Bolaño, Roberto (1999): «La belleza de pensar / Entrevistado por Cristián Warnken», *La belleza de pensar*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8&t=3278s> [Fecha de consulta: 7/6/2024]
- (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- (2016 [1998]): *Los detectives salvajes*. Madrid, Alfaguara.
- (2019): *A la intemperie*. Madrid, Alfaguara.
- Bronstein, Catalina y Seulin, Christian (2020): *On Freud's "The Uncanny"*. Abingdon, Routledge.
- Candia Cáceres, Alexis (2005): «Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño», *Espéculo: Revista de estudios literarios*, núm. 31. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1433390>
- (2013): «Las mil formas de Venus en Los detectives salvajes: "anarquía erótica" en los desiertos de Sonora», *Revista chilena de literatura*, núm. 83, pp. 35-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952013000100002>
- Groddeck, Georg (1981): *El libro del ello*. Madrid, Taurus.
- De Mora, Carmen (2011): «En torno a los detectives salvajes», *América sin nombre*, núm. 16, pp. 171-180. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN2011.16.17>
- Flores, María Antonieta (2002): «Notas sobre *Los detectives salvajes*», en Celina Mazoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 91-96.
- Freud, Sigmund (1950 [1892-99]): «Fragmentos de la correspondencia con Fliess», en James Strachey (ed.), *Obras Completas, Vol. I*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 211-322.
- (1981 [1930]): *El malestar de la cultura*. Madrid, Biblioteca Nueva.

- (1992 [1919]): «Lo ominoso», en James Strachey (ed.), *Obras Completas, Vol. XVII*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 215-253.
- (1992 [1921]): «Psicología de las masas y análisis del yo», en James Strachey (ed.), *Obras Completas, Vol. XVIII*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 63-137.
- (1992 [1923]): «El yo y el ello» en J. Strachey (Ed.), *Obras Completas, Vol. XIX*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 21-35.
- (2023 [1899]): *La interpretación de los sueños I*. Madrid, Alianza Editorial.
- Lacan, Jacques (1999 [1966]): *Escritos I*. París, Siglo XXI Editores.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1967): *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Mejía, María Paulina. (1998): «Feminidad, padre y superyó», *Affectio Societatis*, núm. 2, pp. 1-5. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.affs.5433>
- Biblia Reina-Valera* (2009 [1960]), La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Rodríguez Benítez, Arian (2021a): «¿Qué quiso decir Sigmund Freud con “lo ominoso”?» *Dialektika*. Disponible en: <https://dialektika.org/2021/01/15/que-quiso-decir-sigmund-freud-con-lo-ominoso/> [Fecha de consulta: 16/7/2024]
- (2021b): «Sobre las múltiples interpretaciones de “lo ominoso” en Sigmund Freud: Reseña al libro “On Freud’s “The Uncanny”».*Dialektika: Revista De Investigación Filosófica Y Teoría Social*, Vol. 3, núm. 6, pp. 59-62. URL: <https://journal.dialektika.org/ojs/index.php/logos/article/view/45>
- Rodríguez, Mario. (2014): «Literatura en tiempos irremediables (Sobre “Literatura + enfermedad = enfermedad” de Roberto Bolaño)», *Badebec*, Vol. 3, núm. 6, pp. 45-61. DOI: <https://doi.org/10.35305/b.v3i06.68>
- Sánchez Noguera, Jorge Mario (2014): «Modernidad líquida en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño», *Escritos*, Vol. 22, núm. 48, pp. 189-214. URL: <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/750>.
- Saucedo Lastra, Fernando (2009): «Forma y función del discurso visual en la novela Los detectives salvajes de Roberto Bolaño», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 22, pp. 172-195. URL: <https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-22.pdf>
- Sepúlveda Villa, Gloria (2008): «Parodia al canon literario en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño», *Seminario CONEXIONES*. Universidad de Concepción.
- Slater, Eliot (1965): «Diagnosis of ‘Hysteria’», *BMJ*, núm. 5447, p. 1395-1399. DOI: 10.1136/bmj.1.5447.1395
- Solotorevsky, Myrna (2007): «El motivo de la búsqueda y el código hermenéutico en Roberto Bolaño», *XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- Strachey, James (1992 [1961]): «Consideraciones sobre lo inconsciente», en James Strachey (ed.), *Obras Completas, Vol. XIX*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 4-11.
- Villegas, Armando y Talavera, Natalia (2015): «De la represión analítica a la represión de Estado. Apuntes para su discusión», *Revista electrónica de psicología política*. Año 13, núm. 34, pp. 34-45. URL: <http://www.psicopol.unsl.edu.ar/pdf/2015-Julio-Articulo02.pdf>