

EL IMPALA ESPECTRAL O UNA FORMA NO  
ANTROPOCÉNTRICA DE LA TEMPORALIDAD EN  
*LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO<sup>1</sup>

*Molano-Parrado, María Paula*

Duke University

Durham, NC, Estados Unidos

[mpm61@duke.edu](mailto:mpm61@duke.edu)

ORCID: 0000-0003-1891-5391

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo propone que *Los detectives salvajes*, del novelista chileno Roberto Bolaño, revela una forma no antropocéntrica de construir la temporalidad. Desde el concepto de lo espectral de Jacques Derrida, en *Espectros de Marx*, lo *unheimlich* de Sigmund Freud y la noción de materia vibrante de Jane Bennett, en *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, se muestra la forma en que un automóvil Impala, en su condición de objeto y de espectro, indetermina la aparente temporalidad lineal de la novela. Esto permite dar cuenta de cómo la novela apunta a una reflexión de los cuerpos no humanos como generadores de afectos, ya que son capaces de desmontar concepciones lineales (y eminentemente antropocéntricas) de la experiencia temporal.

PALABRAS CLAVE: *Los detectives salvajes*; espectralidad; poshumanismo; temporalidad; *unheimlich*

<sup>1</sup> Este artículo es producto de la tesis de maestría “Más allá de lo humano: multiplicidades espectrales en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”, realizada en la Universidad de los Andes (Colombia) en 2021 (<<https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/1ba4fa8c-a40c-4c7c-a66a-e6a871613349>>)

THE SPECTRAL IMPALA OR A NON-ANTHROPOCENTRIC FORM OF  
TEMPORALITY IN ROBERTO BOLAÑO'S *LOS DETECTIVES SALVAJES*

This article proposes that Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes* reveals a non-anthropocentric way of building temporality. From the concept of the spectral proposed by Jacques Derrida in *Espectros de Marx*, the *unheimlich* by Sigmund Freud, and the notion of vibrant matter by Jane Bennett, in *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, it is posed how the Impala automobile, in its condition of an object and spectrum, indeterminates the apparent linear temporality of the novel's narrative. Thus, it is possible to address how the novel points to a reflection of non-human bodies as generators of affect since they are capable of dismantling linear (and eminently anthropocentric) conceptions of temporal experience.

KEYWORDS: *The savage detectives*; spectrality; poshumanism; temporality; *unheimlich*.

Recepción: 27/05/2021

Aprobación: 31/01/2022

“Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que  
tienen tiempo porque están fuera del tiempo”  
*Amberes*, Roberto Bolaño

“Plus d'une”  
*Spectres de Marx*, Derrida

## 1. INTRODUCCIÓN

*Los detectives salvajes* es una novela sobre dos poetas jóvenes que recorren el mundo. Esta oración podría resumir, a grandes y superficiales rasgos, la novela monumental de Bolaño. Sin embargo, el recorrido de esos poetas solo es posible leerlo a través de personajes que no son esos protagonistas. Constantemente nos enfrentamos con la ausencia de las supuestas figuras centrales del texto. No tenemos la certeza de su paradero ni de su destino (o su futuro). Leer esta novela es atender a un compendio heterogéneo e (innecesariamente) extenso de testimonios sobre desaparecidos que aparecen en las voces de otros y cuyo interlocutor nunca es identificado.

Nuestra relación con lo que es supuestamente central se da mediante la ausencia y la alteridad. Es una secuencia de personajes secundarios que nos cuentan, casi de manera arbitraria, un relato propio que tiene como pretexto a Ulises Lima y Arturo Belano, los poetas realvisceralistas. Esta yuxtaposición entre la voz de los personajes testigos y los protagonistas nos hace dudar, entonces, del elemento narrativo central de la novela. Nos hace, como plantea Susana Klengel siguiendo a Piglia, adoptar una mirada paranoica, que constantemente nos interpela a buscar una pista, huella o hilo del que sujetarnos (137).

Al leer y releer la novela de Bolaño es difícil identificar o partir de un elemento (además de Lima y Belano, los personajes principales) que pueda conectar las tres partes de la novela y que, además, pueda explicar la necesidad o el motivo por el que se interrumpe abruptamente la primera y tercera parte que comparten un espacio, género textual (el diario) y temporalidad en común. Ante el desconcierto que puede producir esta separación temporal, decidí examinar si existía alguna de esas huellas que posibilitara articular una temporalidad en la novela. Y, si fuese el caso, poder rastrear si se articulaba de distintos modos en paralelo. ¿Qué más aparece y reaparece, además de Belano y Lima, durante los tres segmentos de la novela? ¿Cómo podríamos describir la forma en que las lectoras y lectores perciben y son afectados por la temporalidad en esta novela? ¿Más allá de los personajes, hay formas no humanas que nos permitan trazar esa temporalidad y brindar una experiencia distinta de la novela?

En el apartado 18 de la segunda parte de la novela, Joaquín Font, uno de los personajes, le comenta al interlocutor no identificado que, doce años después de haber visto por última vez su automóvil Impala, se le reaparece repentinamente en una fiesta: “Y entonces vi pasar a mi viejo Impala del 74, gastado por los años... como si me anduviera buscando por las calles nocturnas del DF, y el efecto que me produjo fue tal que entonces sí que me puse a temblar” (493). Este carro, el Impala desvencijado, desapareció de su vista el 31 de diciembre del año 1975 y, después de ese incidente, Font fue ingresado en varios hospitales psiquiátricos durante diez años aproximadamente. Doce años después de que él hubiese visto su Impala por última vez, se le reaparece, persiguiéndolo, asediándolo, recordándole

o evocándole algo, pero ¿qué exactamente? ¿un suceso, un sentimiento, la pérdida de su cordura? Este acontecimiento en la novela señala que no solo los personajes, que se nos presentaron como centrales en la primera parte de la novela, reaparecen en los testimonios. Parece ser, entonces, que los objetos y, en este caso específico, el Impala, también reaparece y se repite de manera desapercibida en los intersticios de los testimonios. Ante esta (re)aparición, Font no sabe cómo reaccionar, se pone a temblar y casi pierde su equilibrio. Ver su antiguo carro lo descoloca y califica a su Impala como un “coche fantasma” (493). El carro, entonces, se erige como un objeto espectral que es capaz de asediar, perseguir y de emprender una ruta, como si de un ser animado se tratara.

Al centrarme en un objeto y no necesariamente en los personajes, me interesa explorar una forma mucho menos antropocéntrica de entender la espectralidad. El espectro hace parte de los estudios poshumanos en tanto que es una figura que permite reconocer formas de habitar que van más allá de una concepción antropocéntrica y humanista en las que predominan la confianza de un sujeto humano autónomo, soberano y autosuficiente<sup>2</sup>. En un primer sentido, y teniendo en cuenta los estudios de Achille Mbembe y Avery Gordon<sup>3</sup>, es claro que el espectro pertenece a un lado marginal o liminal del ser humano, pues se refiere a un humano que se ha ido o ha desaparecido. Sin embargo, conserva la huella de lo humano: tiene su figura o al menos está relacionado con el cuerpo de alguien. En ese primer sentido, lo espectral pertenecería a lo que borra los límites entre lo muerto y lo vivo. En un segundo sentido, que se ha estudiado por

<sup>2</sup> Rosi Braidotti esboza el modelo humanista de este modo: “they assert with unshakable certainty the boundless capacity of humans to pursue their individual and collective perfectibility. That iconic image is the emblem of Humanism as a doctrine that combines the biological, discursive and moral expansion of human capabilities into an idea of teleologically ordained, rational progress. Faith in the unique, self-regulating and intrinsically moral powers of human reason forms an integral part of this high-humanistic creed, which was essentially predicated on eighteenth- and nineteenth-century renditions of classical Antiquity and Italian Renaissance ideals” (*The Posthuman* 13).

<sup>3</sup> Al respecto se pueden revisar el libro *Ghostly Matters: Haunting and the sociological imagination* de Avery Gordon y el artículo “Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola” de Achille Mbembe.

Jeffrey Sconce y Akira M. Lippit<sup>4</sup>, lo espectral está relacionado con nuevas tecnologías visuales: los rayos X, la fotografía o el cine. Estos nuevos medios permiten la captura de lo que va a desaparecer y, en ese sentido, posibilitan una experiencia espectral. A estos dos sentidos, me interesa sumar un tercero –en el que entraría el Impala–: la posibilidad de examinar los efectos espectrales desde los objetos mismos (en su condición no humana) y cómo estos afectan a los humanos y, a la vez, desestabilizan y crean relaciones de interdependencia entre los elementos de la novela<sup>5</sup>. Me apoyo, adicionalmente, en la propuesta poshumana de Jane Bennett, que plantea cómo los objetos pueden ser una materia vibrante (*vibrant matter*): “[they can] act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own” (viii). Los objetos, al ser agentes de una fuerza, pueden revelar intensidades en la estructura de la novela y, además, permiten crear redes de afectos. Con afectos me refiero, además, a la propuesta de Spinoza en la que se define el afecto como la capacidad que tiene un cuerpo de responder en contacto con otros (209-10). Este tercer sentido no solo incorpora la posibilidad de pensar lo espectral desde un objeto, sino también permite pensar el segundo sentido más allá de las tecnologías visuales. El Impala, sería, por un lado, un espectro que puede reaparecer (como si se tratara de un humano que ya ha partido) afectando otros cuerpos presentes en la novela y, por tanto, la temporalidad misma que se articula en ella. Y, por el otro, ampliaría el sentido del espectro desde tecnologías no necesariamente visuales, sino de otro carácter, en este caso, automotrices. Si bien en este artículo me centro en *Los detectives salvajes*, es importante recalcar que la figura del automóvil es parte crucial para la literatura de Bolaño<sup>6</sup>. En

<sup>4</sup> *Haunted media* de Jeffrey Sconce y *Atomic Light* de Akira Mizuta dan cuenta de ese interés sobre lo espectral en las tecnologías visuales.

<sup>5</sup> A este respecto, es interesante pensar en los avances de la inteligencia artificial en los que se ve más claramente esa desestabilización. Por ejemplo, la madre surcoreana que puede reencontrarse con su hija fallecida gracias a la realidad virtual ([https://www.youtube.com/watch?v=ufTK8c4w0c&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=ufTK8c4w0c&feature=emb_title)). Los dispositivos virtuales permiten traer el espectro de la hija y crean una red de afectos intensos.

<sup>6</sup> En este artículo me interesa mostrar cómo el Impala condiciona la temporalidad de *Los detectives salvajes*. Sin embargo, dejo para futuras investigaciones la relación que

2666 la mención al automóvil Peregrino Negro en ocasiones repetidas durante “La parte de los crímenes” crea un ambiente de asedio y horror, pues es una de las figuras clave con la que presuntamente se cometen los feminicidios en Santa Teresa. En *Amuleto* la mención a los “automóviles negros” como cadáveres que aparecen y desaparecen en la Avenida Guerrero, recrea un paisaje urbano espectral, producto de las memorias de Auxilio Lacouture.

Otros críticos ya han señalado el tiempo como motivo central de la literatura bolañaniana. Carlos Rincón, en su texto “Las imágenes en el texto...”, señala cómo en *Nocturno de Chile*, la interpretación del protagonista Urrutia Lacroix del cuadro surrealista *Paisaje de México una hora antes del amanecer* “disloca las relaciones espacio temporales” (34) y descondiciona “las relaciones entre el pasado y el futuro” (35). Por su lado, Felipe Ríos Baeza, en su artículo “Las jornadas del caos”, afirma la importancia del tiempo en *Los detectives Salvajes*, enfocándose en el diario de Juan García Madero. En específico, hace un análisis textual de la primera entrada del diario que da inicio a la tercera y última parte de la novela. Según él, y basándose en las teorías del tiempo de Heidegger, Einstein y Heisenberg, esta entrada actúa como un agujero negro o punto centrífugo que colapsa el espacio-tiempo de la novela (70). Tanto para Rincón como Ríos Baeza, la temporalidad está determinada por el sujeto humano: Urrutia Lacroix o García Madero. Específicamente, para Ríos Baeza, citando a Heidegger, argumenta que el concepto de tiempo “solo encuentra su sentido cuando se vincula con la existencia humana” (60) y, por eso, el punto centrífugo de la temporalidad es la entrada del diario. Para mí en cambio, esa entrada no es sino consecuencia de la espectralidad que recorre la novela desde la mención del Impala. En otras palabras, la experiencia del sujeto no es condición de posibilidad para la experiencia temporal, sino que lo es la presencia material del Impala como espectro no humano. Aquí quiero dar un vuelco argumentativo a la propuesta de Baeza: no es el sujeto el que moldea la existencia del

---

se puede establecer, específicamente entre el Impala de Quim y los Peregrinos Negros en 2666.

tiempo o la posibilidad de pensar el tiempo (algo que correspondería mucho al pensamiento cartesiano). Lo que permite el tiempo, y el tiempo experimentado de otra forma, es aquello que usualmente no se ve o pasa desapercibido: el no humano. Es lo no humano, en este caso en su forma espectral, lo que posibilita una experiencia del tiempo no cartesiana ni heideggeriana.

Cuando califico al Impala como espectral, deseo ceñirme a esta palabra porque es la que más se asimila al sentido que quiero plantear en este texto sobre el carro: el del asedio o la persecución, que explicaré más adelante. Pero, por otro lado, me interesa aclarar que el objeto que pretendo analizar aquí no está atado a la idea sobrenatural que se asocia comúnmente a, por ejemplo, una casa embrujada (*haunted house*). Es decir, no se trata de que los objetos estén poseídos o habitados por algún ser paranormal que deba exorcizarse o limpiarse<sup>7</sup>. Al revés, los objetos espectrales (*haunted objects*), en el sentido en el que lo propondré, no son exorcizables en tanto que su asedio y su movimiento no depende de la decisión o autonomía de los personajes ni carga, necesariamente, un tinte negativo o atormentado. No es algo que deba tacharse o borrarse por causar tormento o recuerdo de algo violento<sup>8</sup>. En concordancia con eso, propondré que el Impala no es un objeto que se construye como un recuerdo reprimido o una analepsis diegética, sino que interrumpe la temporalidad como si se tratara de un personaje que tiene agencia en

<sup>7</sup> Esther Peeren y María del Pilar Blanco, por ejemplo, se alejan de la noción de espectralidad desde el psicoanálisis, planteada por Abraham y Torok: “the secrets of Abraham’s and Torok’s lying phantoms are unspeakable in the restricted sense of being a subject of shame and prohibition. It is not at all that they cannot be spoken; on the contrary, they can and should be put into words so that the phantom and its noxious effects on the living can be exorcized” (58). ¿Y si, en vez de exorcizarlos o liberarnos de ellos, aprendemos a cohabitar con ellos?

<sup>8</sup> En esta medida, también quisiera desplazar la idea del espectro como efecto de algo necesariamente violento o doloroso. Estudios como el de Achille Mbembe o el de Juliana Martínez muestran cómo el espectro ha estado asociado mayormente con una violencia histórica específica e identificable. Sus propuestas se caracterizan por tratar de visibilizar violencias que hacen parte de una esfera macropolítica (el conflicto poscolonial o el conflicto armado colombiano). Aquí, en cambio, doy cuenta de cómo el Impala pertenece a una esfera privada que no está atada a un conflicto histórico o marcado explícitamente por la violencia. De ese modo, me interesa apostar por una mirada privada, en el ámbito literario, que permita pensar la espectralidad a un nivel micropolítico.

la novela. Se mueve a través de las voces de los personajes para indicar una ausencia.

Por otro lado, este artículo apela a adoptar ya no solo una mirada paranoica, sino una atención sensorial a la fuerza que puede infundir el Impala en la novela y en los personajes humanos que la conforman. Es atender sensorialmente no solo desde los personajes, sino fuera de ellos: ¿qué objeto los afecta y los interpela? En ese sentido, el Impala, como un objeto espectral que asedia, permitirá reconocer relaciones distintas entre humanos y no humanos que podrán develar el mecanismo temporal por el que apuesta la novela de Bolaño.

## 2. EL ASEDIO DEL IMPALA

Asediar (*haunt*) es la forma en la que podemos identificar el movimiento del espectro. Tom Gunning asevera que “We do not *believe* in ghosts, we are *haunted* by them... As revenants of things past, ghosts make vivid to us the pairing of memory and forgetting. The ghostly returns even after being shown the door, even after death” (232). Según esta cita, los fantasmas, o los espectros, no son algo en lo que se deba creer. No se trata de que nuestra creencia como sujetos determine nuestra experiencia espectral. Si planteamos el problema como una cuestión de credibilidad, habría un supuesto en el que el espectro está determinado por la psique del sujeto. Si la psique, entonces, fuese restaurada o curada<sup>9</sup>, el espectro desaparecería. Gunning plantea el problema del espectro de una manera contraria. Los espectros *nos* asedian, es decir, sobre nosotras recae el efecto de su movimiento o de su incidencia. De este modo, al poner a los humanos como objetos gramaticales en los que recae la acción de los espectros, ellos adquieren una agencia independiente de lo que sería la psique humana. Así, los personajes de la novela estarían sujetos a las

<sup>9</sup> Según Peeren y del Blanco, Freud y Adorno sostienen la idea de que debemos deshacernos de los fantasmas, pues representan una oscuridad que puede representar una amenaza para el ser humano y su construcción social (7-9).

acciones del espectro: estarían bajo la heteronomía. Esa heteronomía determina el movimiento del espectro: vuelve, incluso después de la muerte; vuelve, incluso aunque la persona (o el personaje, en este caso) trate de olvidarlo o cerrarle la puerta. Es un *revenant*, pues reaparece constantemente, irrumpe y disloca un presente, por lo que, como plantea Gunning, se pone en juego una idea del tiempo y la memoria: del olvido y el recuerdo.

Las palabras de Gunning nos sugieren, entonces, descartar el nosotros (*we*) como un punto de partida para examinar el espectro y, en cambio, empezar por el asedio. ¿Cómo asedia el Impala? Antes de centrarme en el Impala, es pertinente señalar cómo en la novela hay una repetición del asedio, lo que crea un ambiente propicio para estudiarlo. En el apartado 24 de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, uno de los testimonios es el de una fisiculturista, María Teresa Solsona, que compartió departamento con Arturo Belano en Barcelona. Su relato se guía por el contrapunto de sus oficios: mientras que ella se levanta temprano a ejercitar su cuerpo, Belano se pasa las noches enteras escribiendo su próxima novela. Ella se preocupa constantemente por el estado de salud de Belano y se impresiona por el teclear de su máquina en las noches (658). En una de sus conversaciones, Belano cuenta que ha visto *The Shining*, de Stanley Kubrick, y recuerda la novela que escribía el protagonista de la película:

¿Te acuerdas de la novela que escribió Torrance [...] Más de quinientas páginas, dijo Arturo [...] Llevaba más de quinientas páginas y solo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, ¿nada más? (673)

En este pasaje, Belano, de manera inesperada, trae a colación no al personaje protagonista de la novela que se vuelve loco progresivamente (muy similar a Joaquín Font), sino, más bien, se interesa por un suceso muy específico: la novela que escribe y la reiteración de una única frase: “no por mucho madrugar amanece más temprano” (673) —en inglés es *All work and no play makes Jack a dull boy*—. Más allá del contenido

semántico de la frase, a Belano le interesa la necesidad de repetir, de distintas formas visuales, la misma frase, una y otra vez, y asevera que “puede que fuera una buena novela” (673). ¿Cómo podría ser buena la repetición de una misma frase? ¿O de qué manera eso haría buena una novela? María Teresa responde a esto, alegando que: “¿cómo va a ser una buena novela algo en donde solo se repite una única frase?” (674) Desde su punto de vista, una novela que repita lo mismo sería “como faltarle el respeto al lector” (674). Y, luego, Belano le pregunta a María Teresa: “¿Tú has echado una mirada a lo que escribo?” (674). De manera implícita, Belano le sugiere a María Teresa que puede que haya una relación entre su escritura y la de Jack Torrance en *The Shining*. Y esto parece indicar, incluso, que Belano, como alter ego del autor Bolaño, quisiera sugerir que *Los detectives salvajes* puede ser una novela sobre la repetición. Pero esa repetición, como en *The Shining*, se da en el objeto mismo (en el papel de la máquina de escribir). Cada repetición, como indica Belano, no es idéntica a sí misma: siempre se altera en el espacio en el que está inscrita, en relación con las otras frases, con los márgenes o la sangría. Es una repetición que siempre indica una singularidad y una diferencia. Es lo mismo lo que vuelve a escribirse, pero siempre de distinta manera por el nivel visual que Jack Torrance trata de imprimir en su escritura. Es preciso recordar que, en la película, cuando la esposa de Torrance va a ver lo que ha escrito, los planos muestran la misma frase, pero en distintas formas. De hecho, se enfocan doce cuartillas de lo que ha escrito Torrance y ninguna es igual a la otra visualmente. Cuando Belano deja Barcelona para aventurarse hacia África, María Teresa recuerda la conversación sobre *The Shining* y menciona, como si se tratara de algo espeluznante que “entré en el cuarto de Arturo. Sobre la mesa estaba su máquina de escribir y un montón de cuartillas perfectamente ordenadas. Antes de hojearlas pensé en *El resplandor* y sentí un escalofrío” (676). Es por esto por lo que se puede plantear una idea de repetición y asedio en la novela.

La repetición es una técnica textual en la literatura de Bolaño que está relacionada con la aparición de cuerpos y objetos no humanos. En un artículo periodístico escrito por Christina Soto Van der Plas, ella afirma que “La segunda razón por la cual dejé de leer a Bolaño fue más literaria.

En la narrativa de Bolaño hay una promesa (incumplida) de que siempre hay más que descubrir, pero como lectora me topé una y otra vez con la mera repetición de lo mismo” (s. p.). Señala que la repetición en la literatura de Bolaño no tiene ningún efecto singular o interesante, que es simplemente una repetición de algo idéntico y se pregunta “¿Para qué leer el mismo libro en decenas de variaciones?” (s. p.). Esta es quizá la misma reacción que tiene María Teresa, la fisiculturista, cuando Belano asevera que la novela escrita por Jack Torrance puede ser buena. En contra de este planteamiento de Soto Van der Plas, me pregunto: ¿y no es quizá la repetición de lo mismo la posibilidad de singularizar cada repetición? ¿No es, como diría Deleuze, que la repetición implica la posibilidad y la distribución de lo diferente, de la diferencia? (53) Aunque Soto esté en contra de esa repetición “de lo mismo”, detrás de sus palabras subyace una contradicción. Si la obra de Bolaño es un mismo libro en decenas de “variaciones”, esta última palabra indica la posibilidad de lo diferente, de lo no idéntico y, en ese sentido, Soto Van der Plas estaría demeritando la obra solo por la técnica de la repetición (mas no por su mismidad). A mí, en cambio, me interesa entender cómo esa repetición, que se ve sugerida al hacer referencia a *The Shining*, puede ser un punto de partida para estudiar el Impala.

El automóvil parece ser un objeto protagonista de *Los detectives salvajes*. Sin embargo, su centralidad se ve opacada por la polifonía exuberante de la novela. De hecho, la abundancia de voces que aparentan tener como punto de referencia a Arturo Belano o a Ulises Lima pueden oscurecer ciertos detalles y confundir a las lectoras y lectores: ¿estamos tratando de rastrear la huella de los poetas? ¿esa sería la necesidad de incluir todos esos testimonios? Si adoptamos, entonces, la mirada paranoica que propone Piglia, Lima y Belano parecen quedar en un segundo plano. La lectura no nos exige buscar una teleología: ¿cuál es el fin de los poetas realvisceralistas? En contraste, parece exigirnos aguzar los sentidos: ¿cómo se están moviendo las voces y, entre ellas, los objetos?

Volvamos a *The Shining* y su posible relación con la novela de Bolaño para llegar a comprender cómo se asocia con las repeticiones del Impala. Esta película se ha vinculado a lo *unheimlich* (en español se traduce como

siniestro u ominoso), un concepto propuesto por Freud y que es definido como una combinación de lo familiar (*heimlich*) con lo infamiliar. Lo que nos es familiar, al ser reprimido, se convierte en algo extraño y eso es lo que posibilita el efecto de lo ominoso (lo *unheimlich*) (236). Para explicar el efecto de lo *unheimlich* en la repetición, Freud se sirve de una anécdota propia. Cuenta que una vez deambuló por las calles vacías de una pequeña ciudad italiana y se encontró una calle donde había prostitutas. Luego de deambular más, terminó, de nuevo, en la misma calle y Freud comenta: “entonces se apoderó de mí un sentimiento que solo puedo calificar de ominoso” (237). Agrega, a este ejemplo, otro sacado de los cuentos de Mark Twain, en los que se narra cómo un personaje encuentra repetidas veces el número 72 en su guardarropa, en su número de cama o en otros elementos con designación numérica. Esto puede producir un efecto de lo ominoso a causa del encuentro de un mismo número repetidamente, y que esconde algo aparentemente secreto (238). Para que se produzca este efecto, es necesario el retorno de lo que aparenta ser igual (o que se ha reprimido en la infancia), es decir, la repetición de lo familiar como algo infamiliar que produce angustia o malestar. No me detendré en *The Shining*, simplemente deseo señalar cómo el uso de ciertos artefactos como el espejo o las fotografía en la película permiten la repetición (además de la escena que mencioné sobre la novela de Torrance). Esta repetición, o, en palabras de Freud, “el retorno de lo no deliberado” (237) es condición de posibilidad para que se cree un efecto de lo *unheimlich*. En ese sentido, lo espectral se podría asociar con lo *unheimlich* en tanto que comparten un movimiento similar: es la repetición de algo que se supone que es ausente o que ya no está.

Alexis Candia, crítico literario, ha estudiado lo *unheimlich freudiano* en varias obras de Bolaño como *2666* y *Monsieur Pain*. En su artículo “2666: La magia y el mal”<sup>10</sup>, denomina lo *unheimlich* como “un concepto

<sup>10</sup> En otro artículo titulado “La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño”, Candia señala la importancia del mal y la destrucción en la literatura bolañiana. Además, menciona de nuevo el efecto de lo siniestro como parte constitutiva de dicho mal. En este artículo omito la mención al mal al referirme a lo *unheimlich*, pues no considero que lo espectral aquí esté asociado con una estética de la aniquilación.

próximo a lo espantable, angustiante y espeluznante” (123) y que señala que “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Candia citando a Freud 123)”. Según su lectura, la estructura de 2666 devela la forma familiar pero angustiada en la que suceden los feminicidios que el poder político y los autores de los crímenes desean ocultar: “Bolaño expone a la luz pública aquellos cuerpos que incomodan y avergüenzan a la sociedad mexicana” (123). ¿Acaso el Impala es una forma de lo *unheimlich*? Se podría responder fácilmente que no, pues Freud inicialmente plantea la cuestión de lo *unheimlich* como si se tratara solo de un efecto o una forma producida por el inconsciente del sujeto que ha reprimido su memoria. Es decir, lo *unheimlich* sucedería únicamente por un efecto del inconsciente de un sujeto determinado y permanecería en el plano de lo angustiante. Pero, viendo la forma en la que Freud explica este fenómeno, lo siniestro se da siempre 1) a partir de una relación entre lo inanimado (el número o la calle) y el sujeto y 2) perturba el orden del subjetivo y, por lo tanto, descolocaría a los personajes que, en este caso, se ven afectados por el Impala. Así pues, el automóvil se podría asociar con lo *unheimlich* en tanto que es un objeto que se ha presentado como familiar desde la primera parte de la novela y que reaparece en la segunda parte como algo espectral y, por lo tanto, devela una temporalidad que aparentemente permanece oculta por las menciones cronológicas del diario y los testimonios.

Según lo que he venido planteando, en *Los detectives salvajes* los espectros preceden a los personajes. Los desaparecidos, o lo que es ausente, se sobreponen a los personajes vivos y presentes que son reconocidos por un nombre, fecha y lugar exacto. Cada entrada de los testimonios es un referente de un espacio y un tiempo al que podemos anclarnos, pero, si nos detenemos a leer con atención, y si examinamos la forma en la que se superponen los testimonios (no hay un orden lineal ni mucho menos temático), esa exactitud espaciotemporal parece más una trampa en la que subyacen otros posibles códigos o rutas de lectura. En la siguiente sección del artículo, argumento cómo el Impala indica una ruta espectral que produce un efecto siniestro cuyas fuerzas se asocian a un extrañamiento repetitivo de lo familiar.

En las últimas entradas del diario, de la primera parte de la novela, el Impala indica una pérdida de un mundo social al que fuimos imbuidos de la mano de García Madero. Toda la narración de esta primera parte está determinada por el punto de vista de García Madero y de lo que escribe en su diario. La novela abre con la inclusión de este personaje en el real visceralismo: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (13). Esto contrasta con el final de esta primera parte: “Abracé a Belano y a Lima y les pregunté qué iba a pasar con el real visceralismo [...] El coche de Quim era un Ford Impala último modelo, de color blanco” (174). Madero, en este pasaje, parece asociar el Impala, y su materialidad, con la pérdida del real visceralismo, que es el movimiento poético con el que se abre la novela. Se supone que la despedida de Belano y Lima implica la muerte o el fin de ese movimiento.

El Impala, entonces, reaparecerá en otras partes como esa ruptura de la promesa del grupo poético, que se ha definido en la novela como la posibilidad de un cambio en la literatura latinoamericana (que, no sobra decirlo, nunca se cumple). Esta primera parte cierra con la despedida en el DF y con el fin de un grupo que había parecido ser el eje narrativo de la novela. García Madero, en un acto repentino, se sube al carro y emprende el viaje con Lupe, Belano y Lima:

Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo. Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdimos en dirección al norte del DF. (174-75)

El automóvil parece representar la experiencia de esa pérdida y, para las lectoras y lectores, indica la desaparición de los protagonistas de la novela, pues no volveremos a saber de ellos sino como desaparecidos. García Madero, dentro del Impala, es capaz de mirar en retrospectiva por

la ventana: como si fuese a dejar un pasado atrás (que es, precisamente, lo que está haciendo). A nivel visual (Madero viendo por la ventana trasera del Impala algo que va a dejar), este pasaje parece indicar una ruptura temporal para quienes leen, pues se enfrentarán con otra temporalidad y otras voces de personajes distintos en la segunda parte. Y, si bien las y los lectores deben enfrentarse a este compendio heterogéneo de voces, el Impala reaparecerá como un espectro irrumpiendo en el tiempo presente y trayendo de vuelta un pasado y una narrativa, la de Madero, que se ha visto interrumpida abruptamente. Además, es importante notar que, así como la novela inicia el día de los muertos, esta parte del diario cierra un 31 de diciembre –es como si el texto quisiera hacer un guiño sobre esos tiempos cíclicos–.

Al contrastar el fin de la primera parte con el inicio de *Los detectives salvajes*, el Impala se erige como un objeto que no solo hace referencia a un personaje, sino que implica un cambio a nivel afectivo y material tanto para los realvisceralistas como para Joaquín Font y, por extensión, para toda la novela. En este sentido, el Impala parece cobrar una agencia similar a la de un personaje más que posibilitar la interdependencia entre los personajes. De hecho, es importante mencionar el momento en el que María Font, una de las hijas de Joaquín, trae a colación la pérdida del Impala, cuando, años después de la partida de Belano y Lima en el Impala, vuelve a encontrárselos en el Café Quito:

En cualquier caso, lo que mi madre pretendía era poner una denuncia para recuperar el Impala y lo que yo pretendía era que no se pusiera ninguna denuncia, pues el coche volvería solo (eso también es divertido, ¿no?), únicamente había que esperar. (239)

En este fragmento, María Font cuenta cómo su madre carga todavía un resentimiento porque considera que Belano y Lima se robaron el Impala. Pero, por otro lado, María señala que no era necesario acusarlos de robo y, mucho menos, interponer una denuncia. Además, según ella, el Impala *volvería* y ella menciona cómo esa expresión es divertida en tanto que le da una agencia casi independiente al objeto, pues le asigna un verbo

intransitivo. Después de esto, María empieza a experimentar su cuerpo de manera distinta. Traer el Impala a esta parte de su narración parece afectarla: “no sé cuánto tiempo estuve allí, las mesas de los alrededores se desocupaban y se volvían a ocupar [...] empecé a quedarme mustia, a desintegrarme, a pensar (más bien a repetirme, como un tam-tam) que nada tenía sentido” (240). Este pasaje viene después de la mención al Impala y, aunque no hay una conexión explícita entre el carro y esta sensación, no es gratuito que estén en contacto. El Impala significa una pérdida y ella, al mencionarlo, lo hace reaparecer. El carro la asedia, pues significaría para ella el retorno a ese tiempo en el que su padre no estuviera en el manicomio con una depresión suicida y que su madre se dejara de amenazas contra Lima y Belano. A la vez, para las lectoras y lectores, la aparición material (original) del carro implicaría el desenlace del relato que ha sido truncado, implicaría que pudiésemos seguir el orden lineal que parecía prometerse desde el inicio. Entonces, el Impala produce una afectación en María: la hace experimentar su presente de manera dilatada y la descoloca, la abate como si el tiempo se hubiese arruinado desde el incidente del Impala. María desea restaurar ese tiempo, volver a hablar con Belano y Lima, que están en el café, pero todavía no la han visto y exigirles que devuelvan el Impala. Este carro, en su condición ausente, se le reaparece a María como el vacío de algo que ya no podrá poseer y que, además, la desposee de sí misma: sus sentidos y su certeza. Volver a ver el Impala implicaría que Belano y Lima también volvieran, que el realvisceralismo volviera y que se restaurara el sentido narrativo con el que se inicia la novela.

Esta afectación producida por la figura del Impala es María es similar a la que tiene Joaquín Font cuando ve su Impala desvencijado. Volvamos a ese testimonio, que se enuncia en agosto de 1987, una vez que Font ha sido dado de alta después de permanecer desde 1976 en diferentes manicomios y hospitales psiquiátricos. Este monólogo está marcado por lo *unheimlich*, en tanto que el retorno a lo familiar, a su hogar y con su familia es imposibilitado por el tiempo mismo y por su experiencia del espacio. Font menciona varias veces cómo, una vez en su casa, “los ruidos eran los mismos de siempre. Pero me equivocaba.

Algo había que los hacía distintos [...] no me dejaban dormir” (487). En ese estado, Font se ve en la necesidad de retomar su vida laboral y, aunque lo consigue temporalmente, todo es fallido. En la atmósfera de su relato hay una sugerencia de que lo que en un momento (o sea, en la primera parte de la novela) era familiar y acogedor, se ha vuelto ajeno a él y se siente extrañado. Este relato, que es el último que Font enuncia en la novela, termina con la aparición del Impala. Él atiende a una fiesta que “le resultó familiar” (492) y todo va sucediendo normalmente, como si él se estuviese incorporando, de nuevo, a la vida normalizada: charla con algunos invitados de la fiesta y come los sándwiches preparados por los anfitriones de la casa. Ese ambiente que parece familiar tanto para el personaje como para quienes leen es irrumpido por el Impala que aparece y lo afecta: “me puse a temblar, agarrado con las dos manos a los barrotes de la verja para no me caerme... pero se me cayeron las gafas” (493). Y, tratando de ver quién conducía el Impala, señala:

vi el Impala y con mis gafas, esas gafas que hasta ese momento no sabía que poseía, taladré la oscuridad y busqué el perfil del conductor, entre atemorizado y ansioso, pues supuse que al volante de mi Impala perdido iba a ver a Cesárea Tinajero, la poeta perdida, que se abría paso desde el tiempo perdido para devolverme el automóvil que yo más había querido en mi vida, el que más había significado y el que menos había gozado. Pero no era Cesárea la que conducía. ¡De hecho, no era nadie el que conducía mi Impala fantasma! (493)

La experiencia de ver el Impala es, al igual que para María, una forma de sentirse afectado. Él trata de reconocer algo familiar en su carro: a Cesárea Tinajero, la poeta perdida. Cesárea representa la finalidad que tenía el Impala, él se lo prestó a Lima y a Belano para que escaparan en busca de Tinajero y su obra. Ese era el propósito de los realvisceralistas: buscar a la poeta perdida que había fundado el movimiento poético durante los años de la revolución. Pero se da cuenta de que nadie conduce el Impala, aunque luego pensó que los carros no podían andar solos, debían ser conducidos por alguien (493). Además de esto, Joaquín alude a cómo la aparición del Impala le hace caer en cuenta de que tiene

una prótesis visual, las gafas, y las recoge con el ansia de poder ver su automóvil fantasma. Es interesante pensar hasta qué punto depender de una prótesis para poder ver implica una relación distinta con lo visto, pues no siempre se ve de la misma manera en tanto que las gafas pueden quitarse o caerse y eso altera la disposición sensible de quien las usa. Más adelante, quisiera mostrar cómo esta aparición implica un cambio en Font a nivel sensible, cómo esa aparición le exige una respuesta que es producida por la desidentificación a la que se ha visto subyugado por el efecto de espectralidad:

la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban varias piezas, y una de las piezas que faltaban, curiosamente, era yo mismo. Mi Impala se había ido. Yo, de alguna manera que no terminaba de comprender, también me había ido. Mi Impala había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente. (493)

En este fragmento, Quim parece haberse desposeído, al igual que María, de su certeza sobre su presente y sobre sí mismo. El Impala lo afecta de manera que se siente *ido*, pero luego, contradictoriamente, afirma que el hecho de que el carro apareciese posibilitó que él mismo hubiese vuelto a su mente. ¿Cómo entender el enlace de estos afectos contradictorios en la narración de Quim? Después de examinar estos dos momentos en los que el Impala reaparece ante Quim y María, es posible decir que es un espectro en tanto que asedia a los personajes y parece enfrentarlos ante su heteronomía. Volviendo a la cita de Gunning, el espectro asedia sin que lo convoquen o lo evoquen, del personaje no depende su asedio, sino que el espectro produce una interdependencia entre quien lo ve y él mismo. Los personajes son presas del espectro y no viceversa. La heteronomía es producida por el efecto asimétrico que genera el espectro. El Impala pareciera demandar de los personajes una respuesta o un cambio de postura, invade su autonomía y los convoca a entablar una relación entre ellos y la aparición del objeto extraño. Y es, en este sentido, en el que creo que María y Joaquín están bajo la heteronomía: se exponen a la alteridad y se ven afectados por ella. Que el Impala produzca una heteronomía, implica que hay una interdependencia

entre los personajes que aparecen en el diario de Madero y las voces que enuncian en la segunda parte gracias al Impala. Es decir, podemos identificar al carro como un objeto que permite enlazar experiencias de lo ausente en la voz que se enuncia en el presente y que produce los afectos entre los personajes.

Además, el Impala se mueve en esa separación temporal y dilatación del tiempo que propone la novela en su estructura. Y, en ese sentido, quienes leen también crean una red de interdependencia con el Impala y los otros personajes: les permite pensar en el desenlace que se ha roto en la primera parte de la novela. Por otro lado, lo *unheimlich* funciona en estos pasajes, no como una forma del inconsciente reprimido, sino como una repetición de lo familiar que produce una extrañeza y hace que se produzca un efecto de descolocación a quien lo presencia.

El Impala es un automóvil. En su acepción primaria, el automóvil es una tecnología que permite transportarse de un lugar a otro y hace posible que los seres humanos lleguen a su destino de manera más eficiente. Ese sería el uso del automóvil, tiene un fin y es dependiente del uso humano para poder ejecutarlo. Curiosamente, y en contraste con lo anterior, la palabra automóvil tiene una etimología que pareciera indicar algo distinto. Auto viene del vocablo griego αὐτός, que significa por sí mismo, y móvil del vocablo latino *mobilis* que indica la capacidad de moverse. Visto así, automóvil significaría lo que es capaz de moverse por sí mismo. Su etimología pareciera indicar que el objeto se tratara de un ser animado: que tiene autonomía y su movimiento no depende de un humano. El Impala se convierte, en esta novela, en un objeto que puede moverse sin depender de los personajes, pero, a la vez, hace que ellos sean interpelados por su movimiento.

Así, el Impala se mueve infundiendo un efecto de asedio sobre los personajes y los hace desprenderse de sí mismos (de su presente y de su identidad). ¿Cómo lo logra? ¿Cuándo volvemos a encontrarnos con la aparición del Impala? Kathryn Hume plantea en un artículo ciertas técnicas que permiten crear un efecto de rapidez (*speed-effect*) en los textos literarios: la multiplicación, la substracción y lo fantástico son formas que permiten que la narrativa adquiera una rapidez y un

movimiento más acelerado del normal (119). El Impala podría entrar en esta clasificación: se repite (o sea se multiplica por sus apariciones), pero a la vez produce sustracción (pues deja vacíos sobre la transición de sus apariciones) y, además, crea un efecto de fantasía al ser un objeto que se mueve sin una lógica racional o científica (se conduce solo, por ejemplo). El efecto de rapidez que propone Hume se relaciona con la misma cualidad del automóvil como objeto: de recorrer distancias en menos tiempo (que es una forma de experimentar el tiempo de otra forma). Sin embargo, el Impala adquiere otro cariz en esta novela, no es necesariamente un efecto de rapidez, sino un efecto de indeterminación temporal. Con esto no me refiero a una ruptura o a un tiempo que esté quebrado y que sea imposible de seguir. Más bien, me adhiero a la noción de que es un tiempo indeterminado, incapaz de regirse por un código definido, estable o estático. Al identificar al Impala como un espectro y, al moverse como tal, no hace que haya un efecto de rapidez, sino esa indeterminación a la que me refiero: irrumpe como una figura, que pertenece al pasado y que en el presente y desestabiliza la sensación temporal de los personajes y de la estructura de la novela. Weinstock señala que el espectro es “an entity out of place in time, as something from the past that emerges into the present, the phantom calls into question the linearity of history” (Weinstock 62). Esto quiere decir que el espectro no es un recuerdo que se evoca en el presente, de una forma de la memoria que es representada normalmente (como una analepsis). El Impala no es analéptico, no trae el pasado al presente, sino que viene del pasado a indeterminar el presente.

Bolaño, en el epígrafe que enmarca este artículo, plantea que los fantasmas son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo. Esto obedece a que quizá no responden a un tiempo humano o a un tiempo epistemológicamente establecido. Los espectros, como el Impala, no pertenecen a la cronología establecida por la historia o los relatos de lo que son parte. Y, si decidimos admitir la espectralidad como una forma que recorre la novela, no deberíamos confiar en el presente como temporalidad ni mucho menos en esas entradas engañosas que abundan en la novela y que nos hacen confiar en un tiempo estable y

determinado: “31 de diciembre” (166), “1 de Enero” o “Joaquín Font, Calle Colima, Colonia Condesa, México DF, Octubre 1976” (229) o “Simone Darrieux, rue de Petites Écuries, París, Septiembre de 1977” (299). Y quizá por esto la tercera parte de la novela inicia con un apunte sobre la indeterminación del tiempo producida en la escritura, que es la entrada que Ríos Baeza utiliza para su análisis:

1 de enero

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí es hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar. (717)

Madero hace alusión a la manera en la que escritura siempre ocurre de forma indeterminada, él escribe sobre el pasado en un presente que se convierte constantemente en futuro. Su ayer y su hoy se solapan formando un mañana, y eso permite que adquiriera una experiencia de una temporalidad anacrónica. En otras palabras, su escritura nunca es presente, ni pasada, ni futura, en un sentido estricto. Parece, más bien, que eso que aparenta pertenecer a un pasado, o al olvido, está haciéndose presente, pero, a la vez, futuro. No hay una sincronía entre su escritura y la experiencia de un supuesto presente. Consideremos que esta primera entrada del diario es la continuación de la primera parte que ha sido interrumpida, pues lo indica el referente temporal, que pasa del 31 de diciembre al primero de enero. Además, supongamos que Bolaño premeditó el montaje de esta estructura para indicar algo sobre la novela misma. Me tomo la licencia de suponerlo por la insistencia que ha hecho Bolaño en diferentes entrevistas y textos sobre la opción de una estructura determinada. Basta con mencionar un par de citas que recoge Myrna Solotorevsky en un artículo sobre la estructura en Bolaño: “Cada vez que empiezo a escribir una novela, tengo la estructura muy elaborada” (50) o “la estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de 20 años” (84). ¿Por qué se interrumpe la novela cuando los poetas van a

emprender su viaje en el Impala? ¿Cuál es la razón por la que la primera entrada, que nos lleva de vuelta al narrador homodiegético y confiable del diario, plantee algo sobre la temporalidad de su escritura? ¿Acaso es, quizá, porque dejó la ciudad y emprendió un viaje en el automóvil? A esto hay que sumarle que el estatus de Madero como personaje real o verosímil pierde peso por el penúltimo testimonio de la segunda parte, en la que un estudioso –más bien, el único– de los realvisceralistas insinúa que no existió un tal Juan García Madero: “¿Juan García Madero? No, ése [sic] no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia” (709). Esto nos hace desconfiar de todo lo que leímos en la primera parte de la novela y de nuestro posible interés por conocer el desenlace del viaje a Sonora en el Impala. Además, es como si nos enfrentáramos a una ficción dentro de la ficción: ¿el diario hace parte realmente de la historia que nos propone la narrativa o es un artificio?

El Impala y no la entrada del diario –como arguye Ríos Baeza– despliega un almacén de ausencias y niveles difusos en los que se monta la novela y desembocan en la tercera parte de ella. Esa ausencia responde a una espectralidad que emana del Impala y que se mueve transversalmente por el texto. El movimiento del automóvil es equiparable al que experimenta Madero escribiendo dentro de él. Ahora bien, si propuse que el Impala permite reconocer una forma de la temporalidad, quiero advertir que dudo que pueda ser un elemento que conecte la novela en su totalidad. No me interesa insinuar que el Impala es la huella o el elemento que satisfaga la búsqueda de la mirada paranoica. Más bien, nuestra mirada paranoica y atención sensorial hacen posible que se reconozcan las formas contradictorias y dislocadas que constituyen la estructura de la novela.

### 3. CONCLUSIÓN: RESPONDER AL ESPECTRO

“La disyunción ¿no es acaso la posibilidad misma del otro?” (36) pregunta Derrida en *Espectros de Marx*. Y, en respuesta, me pregunto: ¿acaso la indeterminación temporal que produce el Impala espectral no es también

la posibilidad de leer una relación e interdependencia entre los personajes humanos y los objetos en la novela? Retomemos, para concluir, lo que he tratado de apuntar en este artículo. Quería partir del Impala como un objeto que puede desplegar un movimiento del asedio (a través de la repetición), que es propio del espectro. Esto, a su vez, posibilita que se cree una interdependencia afectiva entre los personajes (humanos) y el objeto (no humano). Esa interdependencia afectiva permite aseverar que el objeto puede producir una indeterminación de la temporalidad subyacente a los referentes cronológicos que aparecen constantemente (las entradas del diario y los testimonios).

El Impala permite una interrelación e interacción de los personajes con otros seres, objetos y experiencias del tiempo que se construyen en la novela. Además, llama y convoca a esos personajes y parece que les exigiera una respuesta, o una adopción del cuerpo distinta, pues los afecta. El Impala es similar, entonces, al fantasma de *A Ghost Story*, la película de David Lowery. Esta película está construida desde el punto de vista de un fantasma que habita un espacio al que parece estar eternamente anclado. El fantasma, representado visualmente de la forma más típica (una sábana con dos orificios en lo que serían los ojos), recorre un tiempo circular en el mismo lugar donde su cuerpo murió y parece exigir una respuesta de los vivos (y, especialmente, de su pareja) constantemente a través de señales (jugar con las luces y tumbar objetos). El fantasma asedia a quienes viven en el espacio que habita, y, al final, él y el cuerpo al que perteneció cohabitan el mismo hogar. La película plantea un tiempo circular y repetitivo, que parece indicar que el fantasma pertenece a otra temporalidad y que, aun así, sigue demandando una respuesta de los vivos o al menos una interacción con ellos. Esta película me hizo pensar en la necesidad de admitir a los espectros no como un producto de nuestra psique, sino como otra forma de experimentar la temporalidad y entablar relaciones que sobrepasen las humanas. El impala parece interpelar a Quim y a María de la misma manera que el fantasma en la película de Lowery.

¿Y si, entonces, el fantasma no pertenece a un cuerpo humano sino a uno no humano (y, además, no orgánico)? ¿Acaso Quim o María responden al Impala fantasma? Este objeto hace que los personajes se

confronten consigo mismos y pongan en crisis su percepción temporal. Quim sí responde al Impala espectral. Fijémonos, de nuevo, en su último testimonio, que es el mismo en el que el Impala hace su aparición espectral. Este monólogo empieza así “la libertad es como un número primo” (487). Quim enmarca su anécdota con esa afirmación que parece no tener ninguna relación con lo que cuenta después. Al principio, quien lee podría descartar esta oración como irrelevante, pues es enunciada por un viejo que ha estado internado en un psiquiátrico y ha perdido su cordura hace años. O, dicho de una manera más coloquial, son las palabras de un loco y no deberíamos tomárnoslas en serio. Sin embargo, parece que toda su anécdota está enfocada en el Impala y en su aparición. Además, es evidente que esta anécdota es un artificio de Quim. Es decir, que está siendo entrevistado. Eso produce que el hablante adapte y cree de una forma específica y deliberada su relato. Su intervención termina así: “Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogáramos, y supe que solo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo” (494)<sup>11</sup>. Por la forma en la que cuenta su relato, parece que lo que le permite hacer la afirmación con la que inicia su monólogo y cerrarlo así es su respuesta a la experiencia espectral a la que lo convoca el Impala. El momento culmen de su relato (y de su voz en la novela) es el Impala espectral y es esa idea que postula que la libertad es un número primo.

En este punto traigo, entonces, el segundo epígrafe de este texto. En *Espectros de Marx*, Derrida convoca a su amigo muerto y a los espíritus y plantea que “no se puede no contar con ellos, que son más de uno: el *más de uno*” (14). Eso que traducen como más de uno corresponde con el francés *plus d'un* que no solo significa más de uno, sino, también, no

<sup>11</sup> Aunque no me quede más espacio para explorarlo, sería interesante profundizar en la relación entre este testimonio de Joaquín con el que le sigue, enunciado por Andrés Ramírez. En este otro testimonio, se hace una reflexión sobre el azar, la lotería y la libertad. Además, es el único testimonio en el que sabemos quién es el interlocutor, pues utiliza el apellido “Belano” como vocativo. En ese sentido, podemos preguntarnos: ¿hay distintos interlocutores? ¿o siempre es Belano? Estos detalles hacen que la novela intensifique la incertidumbre y la ausencia.

más de uno (Weinstock 62). Es decir, esta expresión que Derrida evoca sobre el espectro implica, entonces, oponernos a la univocidad de los espectros, pero también de nosotros mismos ante ellos. Implica, pues, aceptar la multiplicidad, la necesaria interdependencia y la heteronomía que he estado asociando con el efecto que crea el Impala en *Los detectives salvajes*. El no más de uno es una afrenta a esa unidad completa. Los números primos se oponen a esa unidad completa en tanto que no permiten que se les unifique en una ley que pueda predecir cuál es el siguiente. Cuando él asevera que la libertad es un número primo, está tratando de responder a esa aparición del espectro y reconociendo su heteronomía en el azar al que está sujeto. Si la libertad es un número primo, entonces, no podríamos determinarla ni aplicarle una ley que permita predecirlos. La expresión de Quim es el reconocimiento de que es parte de una heteronomía, y de que puede ser afectado por los otros (el Impala fantasma) y no tener una soberanía sobre su libertad y, por consiguiente, sobre el tiempo.

En la tercera parte de la novela, dos páginas antes del final, Madero dice: “A veces, para variar, pienso en Quim y en su Impala, que probablemente nunca más verá” (782). Estas palabras contradicen lo que, en efecto, sucedió después en un tiempo lineal. Sin embargo, para nosotros, en condición de lectores y lectoras, ya hemos leído en el pasado lo que pasó en el futuro: Quim vuelve a ver al Impala. A Quim se le reaparece el Impala como un espectro y responde sensiblemente a él. El Impala, como un objeto espectral y en una forma menos humana, puede generar afectos e intensidades en los sujetos. Esto nos permitiría pensar en la posibilidad de crear agenciamientos (en el sentido en que Deleuze los propone) entre objetos espectrales y seres humanos.

El automóvil, como motivo en la literatura de Bolaño, revela la necesaria relación entre humanos y no humanos al momento de configurar la temporalidad y la espectralidad, por lo que la noción del mal y lo siniestro, que ha sido extensamente trabajada en Bolaño por otros críticos, debe ser extendida a las formas no humanas y espectrales que abundan en sus novelas y cuentos. Así, pareciera que la literatura de Bolaño estuviese poniendo de manifiesto la importancia del espectro

como figura latinoamericana, ya sea en su forma humana o no humana. El espectro nos asedia y recuerda a quienes la ley de la temporalidad lineal ha querido invisibilizar: los cuerpos no humanos en *Los detectives salvajes*, las mujeres asesinadas en *2666* y los jóvenes latinoamericanos en *Amuleto*.

## BIBLIOGRAFÍA

- A Ghost Story*. Dir. David Lowery. A24, 107. DVD.
- BENNETT, JANE. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BLANCO, MARÍA DEL PILAR, Y ESTHER PEEREN. "Conceptualizing Spectralities". *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013. 1-29.
- BOLAÑO, ROBERTO. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Los detectives salvajes*. Bogotá: Alfaguara, 2016.
- BRAIDOTTI, ROSSI. *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2003.
- CANDIA CÁCERES, ALEXIS. "2666: la magia y el mal". *Taller de letras* 38 (2006): 121-39.
- . "Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 43-70.
- DELEUZE, GILLES. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silva Delpy y Hugo Beccacece. Madrid: Amorrortu, 2002.
- DERRIDA, JACQUES. *Espectros de Marx*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 2012.
- FREUD, SIGMUND. "Lo ominoso". *Obras completas*. Trad. José L. Echeverry. Vol. 17. Madrid: Amorrortu Editores, 1992. 215-17.
- GORDON, AVERY. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- GUNNING, TOM. "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision". *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Ed. María del Pilar Blanco y Esther Peeren. Cambridge: Bloomsbury Academic, 2013. 207-45.
- HUME, KATHRYN. "Narrative Speed in Contemporary Fiction". *Narrative* 3.2 (2005): 105-24.
- KLENGEL, SUSAN. "Roberto Bolaño's Vertical Esthetics: A Case for a Hermeneutics of Suspicion". *Ibero* 90 (2019): 135-50.
- MARTÍNEZ, JULIANA. *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. Austin: University of Texas Press, 2020.

- MBEMBE, ACHILLE. "Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola". *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Ed. María del Pilar Blanco y Esther Peeren. Cambridge: Bloomsbury Academic, 2013. 131-51.
- MIZUTA, AKIRA. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- PIGLIA, RICARDO. "La ficción paranoica", *Clarín, Cultura y Nación*, 1991. 4-5.
- RINCÓN, CARLOS. "Las imágenes en el texto: entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28.56 (2002): 19-37.
- RÍOS BAEZA, FELIPE. "Las jornadas del caos: la noción de tiempo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño". *Revista Iberoamericana* 23.3 (2012): 57-79.
- SCONCE, JEFFREY. *Haunted media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- SOLOTOREVSKY, MYRNA. "Roberto Bolaño y la importancia de la 'estructura'". *Hispanérica* 119 (2011): 3-14.
- SOTO VAN DER PLAS, CRISTINA. "Por qué ya no leo a Bolaño". *Tierra Adentro*, 2016. <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/category/revista/>>.
- SPINOZA, BARUJ. *Ética*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- The Shining*. Dir. Stanley Kubrick. Warner Bros. Pictures, 1980. DVD.
- WEINSTOCK, JEFFREY ANDREW. Introduction: The Spectral Turn. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Ed. María del Pilar Blanco y Esther Peeren. Cambridge: Bloomsbury Academic, 2013. 61-69.

