

Ciudad Universitaria a 29 de octubre de 2020

ASUNTO: Voto aprobatorio.

DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES
DE LA UAEM,
P R E S E N T E.

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada “De la autobiografía a la autofiguración en Los detectives salvajes y Entre paréntesis de Roberto Bolaño”, que presenta el pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas C. ALONSO ORTIZ OSWALDO DE JESÚS, consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Directora de tesis a la Dra. Angélica Tornero Salinas.

Nombre	Sinodal	Firma
Dra. Anna Juliet Reid	Presidenta	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Angélica Tornero Salinas	1er. Vocal	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Irene Fenoglio Limón	Secretaria	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Miroslava Cruz Aldrete	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Eliezer Cuesta Gómez	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Psic. Akschenka Parada Morán
Secretaria Ejecutiva

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANNA JULIET REID | Fecha:2020-11-19 16:44:55 | Firmante

UmkqxFNpZt0G3cmTVXVc6VFytUp0fQMrU2Mxct+f0AZa7iCpY0G3uo1kdSTgTKdxh1nLNbyn53PJyOAGAUSBAcaPICaQjEYGMJDJHoad9VK/d6xkea5zNjHOJhs50/fxzwsho4YCMAMYfvdL/cR2bm+7boP1FRLu+ewXtUuqoeaevDvoj5O0poeo3bt1RqPkSLoz8ZKnlNplyNtJz3WaaElsIGFqCaL/FV5q4vVR3Vunk0KIKCvsxouP8wpkHgXrWaLwXIRFRmCfyLAYBK7I2gJe4AFumNMPIQWdlXSHcJfizaAv+QEJVK75q8FzDEezJ3Q/wNoHxe+rHSjQbyA==

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2020-11-19 17:32:20 | Firmante

PTEoT9Gtbl+G7v5ivBXCue7K0alMeRKiq8FSRML01z5y8j4fnFFtp1gOPTY7xYsv2yRLQFAH4pC/446xOSLdd2gaEdHALscJsrVFO7HH8lcK/sWGYxMtpgMlxg/TYEkdAj3MNPk oBeY1vAMH/Fv9hhOwJd6qw1zJDxT2fOKyuXb1JzOw+xcldgB/0MGGfacic6kqtBfCKhuLIESwq3+IOC3K/1V/VBsjole9/9nwazJ31sX/6olocXk3z96uAhsLLWu/cRQ562mUpSdB5S2vNHlfpRjUCLYQRiK4SZhEIB/LK0JvLyIHTd4dLzmCzx9OU01Sp3UC4ckAAp6VRzz8g==

MIROSLAVA CRUZ ALDRETE | Fecha:2020-11-19 19:24:59 | Firmante

XYUqGD9IHugfxYAw4dSxrgbUvJznxmEv+Ac3SK59BnHLbj2CvrNLFUI3JDAHhmillBqSuWsojAkiKS0H2dgGc3lobJk4aRsABSidL6ei0kOKIDHKMvgb+n+jeivUO7sbpiGVXA2up TW04IB70AhVJCZY5+hSziLAFzahX/c1dnq3fs4kHI0nqSm+ko17Ds1xf1S4SqJp7xm0S5HThc8GSD9EvYPr6ZY8I5ShsZ4jlut1UDnLTjBd52GR/E4oTjOuZi7wusG5OxLsERjGZNLZQ5f5Tb8w6f9st7D3SRI9bejqZUVs1M2Fran/U6Uatz2kottxsl7qoVTVA4mauA==

ELIEZER CUESTA GOMEZ | Fecha:2020-11-19 20:43:50 | Firmante

P+YCbQRfp72Qyixe9qF7C2JIYCX605ykDbEAhNOpQ2wMQG/kN4PqfYQklVdmIFA49+/IIBTdcvvaZC193L2xl+MRcZrNhmRMyl2g9Usx1leaF+mVmdzYao5bHrfPQZgsslyg6eCb tBM9Lwhx/Ph1rB6W8jnEAy1uz93cntY0YHGDJ5j1O9SKFzuTpT4TmjefUxtocCDOZnQ2PKqMjnhPSi0i5QlchdQZsjm4Ppw8DzweJ1jF6W+UXFJqzSxuXvAFMpdGmHBB5AUurv Zzr7SN01kMlrJ4Lksalhp2j01xMbh6MmtxUOQK+ORHwp8pWdfi6aM5dvUewq5qzEzq3Ovg==

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2020-11-21 14:27:35 | Firmante

joCfOWITWVQjtjPq+vTCo7xzq5mf6N3eqXqKP5G/nuYX6D6emDB2izccym7NgT/SpWIDDSEvX3Bbpc1t9SgksjRjLuZFd2xBNxSHRGyIQ0CyuVHG1LqSaKISyVHSALE5zv8 H5VUJPMWCaotUwoPlwehJvcvJkvtPUSgSEm/eNfpwXma+Af4nPCChAJQjRZPWQrii9pnhAuzHJMOrHsZi9x06j93Y1+zixToFYn63BAbit+CgIOoYC+GEcj802b53Gvjv7TVVv91u Nk9jeH3fGX3kTB+Q7KcJ8CkAnimsYFOkvmlbUJEHwFmGmUdOezks/zCe8mc1Wu751DZw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



f3wNue

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/htvEUKrxsCtkBXvsQbFh2PhlpMSOSQ5e>



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril de 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2020-11-23 11:42:56 | Firmante

VMYTJDS5R0DKKT1+PDIzKTWKxQJGMnsM7ztzr937b/mKdtEVdxSXDxOOrTba50YolesRDcmSP1bv/4BoU/xw4V8Y98g6sNAf27+LYZLhT1/GjzKscnXiuMBv1xIU+YZ1uwvEvohyoDahiuBT0oeNi1jcbNNo8/w6J8YKIFDgVsgj/a3TibwzbD68Pbn3M3hDX/j3fpgLXOoFRiU0NioPYNaaLvBqDyIrgOa+V5HomzTKViyqjxDYEb5IXj8YjHTn12gWAPnOAUhEoJcUGtqglyHKgalmLM77bLJ4Bu6q0T2EWQo+IfuKBmfRfMmTGrvdDkWB0piN9M+JFNB5HFKA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[h4byJD](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/it8MB3YuKR0Tyd1kbHrMDO2RIYIULCEJ>





De la autobiografía a la autofiguración
*en **Los detectives salvajes** y **Entre***
***paréntesis** de Roberto Bolaño*

**Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad
Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) Licenciatura en Letras Hispánicas**

De la autobiografía a la autfiguración en *Los detectives salvajes* y *Entre paréntesis* de

Roberto Bolaño

Tesis de licenciatura

Oswaldo de Jesús Alonso Ortiz

Directora de Tesis: Dra. Angélica Tornero Salinas

Sumario

- Introducción
- Capítulo 1: De la autobiografía a la autofiguración: breve panorama
- Capítulo 2: Bolaño entre paréntesis
 - “Derivas de la pesada” o la literatura argentina y sus dolencias post-Borges
 - “Discurso de Caracas” o los peligros de ser escritor
 - “Exilios”
 - “¿Quién es el valiente”
 - “Acerca de *Los detectives salvajes*”
 - “Final: *Estrella distante* (entrevista de Mónica Maristain)”
 - “Playa”, un quiebre y punto de convergencia
- Capítulo 3: México, la poesía y la orfandad: condiciones y temas presentes durante la escritura de *Los detectives salvajes*.
 - El infrarrealismo, propuesta estética y política
 - La poesía y el poeta, maneras de entender la vida y la escritura
- Capítulo 4: Arturo Belano y Juan García Madero: autofiguras de Roberto Bolaño
 - Arturo Belano
 - Juan García Madero
- Conclusión general
- Bibliografía

De la autobiografía a la autofiguración en *Los detectives salvajes* y *Entre paréntesis* de Roberto Bolaño

Introducción

El presente trabajo de investigación surge gracias a la discusión que durante las últimas décadas ha girado alrededor de las escrituras del yo. La proliferación de estudios que buscan asir temas de referencialidad, representación y desdoblamiento del yo en la producción de textos ligados a la figura autoral obedece al modo en que se ha ido concibiendo la literatura actualmente, cuyos cambios muchas veces no son perceptibles gracias a una normalización en la manera de leer obras de esta índole. Es importante resaltar que, si bien el uso de la primera persona en la narración no es elemento suficiente para hablar en términos de escrituras del yo, es el primer paso para poder analizar hasta qué punto ese yo nos remite al autor. En otras palabras, para que se pueda determinar a cierta obra dentro del marco de las escrituras del yo es necesario que exista correspondencia entre esa primera persona y el autor que escribe. Ahora bien, lo que se propone analizar en este trabajo toma a la referencialidad como elemento claro de la relación yo – autor, sin embargo, el análisis propiamente dicho versa sobre los mecanismos en que el yo autoral se manifiesta en la escritura, las implicaciones que trae consigo de acuerdo con el texto donde está inserto y los mecanismos de los que se vale para su funcionamiento.

Hablando de manera más concreta, se analizarán dos de las obras del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), por un lado, la reconocida novela *Los detectives salvajes* (1998) y por otro, *Entre paréntesis* (2004). El motivo de la elección de dichos libros está en

función de las dos esferas en las que están dispuestos, el primero en la narrativa y el segundo en el ensayo. Ambas implican formas de lectura que tienen que ver, hasta cierto punto, con un supuesto de veracidad, ficción o una mezcla de ambas, es decir, cuando uno está frente a una novela, por ejemplo, lee de determinada manera los hechos expuestos en la diégesis a cuando se está frente a un libro que recopila discursos, reseñas, entrevistas y declaraciones del autor. Es justamente en las fronteras entre realidad y ficción donde se encuentra la propuesta de los dos textos analizados.

Es así como este análisis tiene como objetivo general colocar a la obra de Roberto Bolaño dentro del marco de las escrituras del yo. Todo esto, partiendo de la hipótesis que señala, en el caso de *Los detectives salvajes*, a los personajes Arturo Belano y Juan García Madero como autofiguraciones de Roberto Bolaño, y encuentra en textos de *Entre paréntesis* una forma en que el autor chileno, de igual manera, se autofigura, esta vez desde el carácter que implica su calidad de escritos no ficcionales. El marco teórico que utilizaré para llevar a cabo lo antes mencionado es lo propuesto, en un primer momento, por Sylvia Molloy y más tarde retomado por José Amícola, quién hace uso del término autofiguración de manera más concreta. Como objetivos más específicos de esta investigación se encuentran: la exposición de la manera en que Roberto Bolaño se desdobra dentro de su producción literaria como en la no ficcional, así como los recursos que utiliza y la relación con la propuesta estética, social y política que propone bajo la figura de escritor.

Cabe señalar que, en un primer planteamiento estructural, se consideró analizar solamente la producción narrativa de Bolaño, es decir, tomar a *Los detectives salvajes* como objeto único de estudio, no obstante, a medida que el tema fue alcanzando dimensiones más profundas y generando nuevos cuestionamientos sobre las implicaciones que el término

autofiguración propone, se tomó en cuenta a *Entre paréntesis* dadas sus cualidades antes mencionadas y sobre todo gracias al amplio potencial analítico que supone.

De este modo, la investigación quedó dividida en cuatro capítulos, distribuidos de la siguiente manera:

Para el primer capítulo, titulado “De la autobiografía a la autofiguración: breve panorama”, se muestra el proceso de las escrituras del yo, el paso del pensamiento en torno a las cuestiones que cada nuevo término presupone y que inicia con la autobiografía y sus antecedentes, pasa por la discusión de las fronteras entre lo real y lo ficcional, atraviesa terrenos híbridos como la autoficción y culmina con la presencia teórica de la autofiguración. Este capítulo tiene la intención principal de situar al término aquí utilizado dentro de la discusión sobre las escrituras del yo y, al mismo tiempo, exponer las complicaciones, posibilidades e indeterminaciones hasta ahora exploradas por el terreno de la crítica y teoría literaria.

En “Bolaño entre paréntesis” inicio con el análisis del compendio de textos reunidos como una propuesta más íntima sobre la obra del escritor chileno. En este segundo capítulo se evidencian los ideales estéticos, políticos y sociales que Bolaño sigue y bajo los que se cimienta su poética. La selección de los textos analizados incluye discursos, ensayos, entrevistas y declaraciones; en ellas es palpable el espíritu que circunda la literatura de Bolaño. Decidí iniciar con este libro porque me parece fundamental para entender nociones básicas de la poética del chileno, que más tarde se refuerzan en la novela y que tal vez se tambalean en la figura del propio Bolaño.

El tercer capítulo funge como puente entre las dos obras analizadas y se titula “México, la poesía y la orfandad: panorama y aspectos circundantes a *Los detectives salvajes*”. La razón es que en él se habla del panorama histórico, social, político y geográfico, por supuesto, que posibilita la escritura de *Los detectives salvajes* sin dejar a un lado las nociones asentadas en *Entre paréntesis*, al grado de reforzarlas. Si el primer capítulo apertura lo que bien puede ser una introducción teórica a las escrituras del yo, este tercer capítulo hace lo propio con la poética de Bolaño y el despliegue de su escritura. En este capítulo convergen ideas, luchas, el desamparo y la particularidad de la visión del escritor chileno respecto a la literatura que vale la pena leer y escribir. Además, hablo sobre la importancia de figuras en la escritura de Bolaño como: Nicanor Parra, Efraín Huerta y su inseparable amigo Mario Santiago Papasquiaro, con el fin de medir el impacto y la relevancia que tuvieron en su obra y que se vislumbrará en la novela que atañe a este estudio.

En el capítulo cuatro y último capítulo, “Arturo Belano y Juan García Madero: autofiguras de Roberto Bolaño”, se analiza la novela en cuestión. Como su nombre lo indica, a través de los dos personajes, Arturo Belano y Juan García Madero, se puede desarrollar, como se hizo con el segundo capítulo, el desdoblamiento del yo autorial. Posiblemente este sea el capítulo donde converge todo lo expuesto anteriormente con mayor fuerza. Hablo de la presencia de Belano en distintas instancias narrativas de Bolaño y cómo, junto con García Madero, son vehículos de pensamiento y representan una etapa marcada en el autor, además de su imposibilidad conjunta en el proceso de escritura de Bolaño.

Finalmente, expongo las conclusiones a las que se llegó gracias al análisis realizado y manifiesto las líneas todavía explorables dentro del terreno de la autofiguración. Además, se observan las particularidades y semejanzas de los dos textos analizados. Se considera a la

obra de Bolaño como diálogo circular, que constantemente se complementa y contradice, pero siempre en función a la misma escritura.

Cabe aclarar que no se trata de un ejercicio donde la teoría se les aplica a los textos de manera forzada, lo que propongo aquí es más bien un ejercicio de reflexión; sí: con bases teóricas que apuntan hacia una forma de lectura de los dos textos de Bolaño como escrituras del yo, en los cuales se desdobra su figura, se fragmenta y donde se vislumbra su cualidad de espejo, pero siempre proponiendo la apertura al diálogo y la continuación del análisis.

El presente trabajo de investigación se encuentra en una encrucijada: la primera directriz se conforma gracias a que la obra de Bolaño ha sido bastante estudiada durante las últimas décadas y parece ser que su relevancia cada día cobra mayor fuerza, irónicamente se ha convertido en un autor reconocido y me atrevería a decir que ha entrado dentro de lo oficioso de la literatura, es decir, se ha vuelto canon, una idea que él trabaja negativamente en su obra. La segunda línea radica en el desarrollo de las propuestas sobre las escrituras del yo, ya que, si bien se ha demostrado que el yo autoral inicia hace varios siglos con el género de la biografía, está en constante progreso aún. Es así como este trabajo busca el equilibrio entre el objeto de estudio y la aproximación teórica metodológica, con la firme convicción de llevar a cabo un ejercicio de reflexión en aras, no sólo exponer dicha línea teórica, sino también de incitar el interés por trabajar los aspectos que la circundan, en otras palabras, volver a las escrituras del yo un terreno estudiado por Latinoamérica desde textos latinoamericanos.

De la autobiografía a la autfiguración: breve panorama

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.

A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

-Jorge Luis Borges

En los últimos años, los estudios sobre las escrituras del yo, como se ha dicho con anterioridad, han creado alrededor suyo un debate que atraviesa cuestiones conceptuales. Sin embargo, como punto inicial, respecto a esta forma de escritura, se debe tener en cuenta que

Aunque han sido resueltas formalmente de manera distinta, las escrituras en primera persona, relacionadas con el autor, han estado presentes en distintas época[s]. En la Antigüedad, escribe Georges Poulet (1977: 10), Cicerón, Séneca, Epicteto o Marco Aurelio escribieron textos en primera persona, en los que expresan la facultad del ser humano de captar verdades generales. Estos filósofos no supusieron que este tuviera que expresar la experiencia de la existencia propia, independientemente del conocimiento de las esencias. (Tornero 50)

De esta manera y con el fin de elaborar un panorama claro del proceso de evolución dentro de las escrituras del yo, iniciaremos diciendo que la autobiografía ha sido estudiada no sólo desde la literatura, sino también desde el ámbito filosófico, sociológico, histórico e incluso

antropológico; la razón de su carácter interdisciplinario es su cualidad y complejidad discursiva, cultural y social, que involucra su escritura y lectura, ya que, como dijo Sylvia Molloy, “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (12). Por ello, es necesario ubicarla dentro de una época y concepción del mundo y analizar los múltiples modos de lectura que siguen propiciando hasta la actualidad conceptos que tratan de ceñirla dentro de una categoría más asible y determinada.

Para tener un mejor bagaje, debemos situarnos en el siglo V, donde Agustín de Hipona, mejor conocido como San Agustín, escribe *Las Confesiones*; obra que consta de trece libros, en los cuales expone su experiencia como pecador y sobre todo su calidad de hombre que se redime gracias a la fe; lo anterior es posible ya que el obispo utilizó un “dispositivo narrativo que hizo hincapié en la relación entre pasado y futuro” (Amícola 38). Para tener una idea más clara de esto, basta con leer las líneas con las que abre la obra San Agustín:

Grandes eres, Señor, y muy digno de alabanza; grande tu poder, y tu sabiduría no tiene medida. Y pretende alabarte el hombre, pequeña parte de tu creación; precisamente el hombre, que, revestido de su mortalidad, lleva consigo el testimonio de su pecado y el testimonio de que resistes a los soberbios. Con todo, quiere alabarte el hombre, pequeña parte de tu creación. Tú mismo le estimulas a ello, haciendo que se deleite en alabarte, porque nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que repose en ti (San Agustín 2).

En sus palabras, San Agustín justifica el acto de la escritura como un tributo o alabanza a Dios mediante la narración de pasajes de su vida, siempre aludiendo a un principio de humildad que era determinante en la época cuando el centro de la diégesis era uno mismo. Para Amícola, San Agustín “se siente tironeado (a partir de su herencia con la época griega

clásica que no admitía sin más la concentración de la mirada sobre la propia interioridad de quien ponía un texto por escrito) por el impulso de permanecer inocente y libre de vanidad” (38). Esta suerte de narración testimonial opera gracias al proceso de sincerarse, abrirse y comprometerse con la verdad que se le cuenta a Dios, es decir, la idea de sí mismo en relación con lo divino, propia de la época. De acuerdo con Georges Gusdorf, “en esta época, como en la del hombre primitivo, el hombre no puede contemplar sin angustia su propia imagen” (12). Viñas Piquer, en su libro *Historia de la crítica literaria*, retoma a Asensi y concluye que una de las principales características de la Edad Media era la

pluralidad o multiplicidad de corrientes, intereses y propuestas [que] comparten un denominador común: «la necesidad de interpretar y expresar la concepción cristiana del mundo, con sus nuevos desarrollos sociales, institucionales e intelectuales, a través de un lenguaje y una tradición concebida para una visión del mundo completamente diferente (la helénica y la romana)» (Asensi, 1998: 184). De lo que se trata, en definitiva, es de exponer y defender el cristianismo. Para ello se lleva a cabo una defensa de las Sagradas Escrituras y una crítica a la civilización pagana (107).

Con este texto de San Agustín, se manifiesta la primera piedra de lo que “sería un germen esencial que podrá verse como molde para las A[utobiografías] del siglo XVIII” (Amícola 41).

Para el siglo XVI, Michel de Montaigne dedicaría gran parte de sus días a la escritura de sus *Ensayos*, campo que apertura y donde hace uso de una gran capacidad de reflexión en torno a cuestiones esenciales e inherentes a la condición del ser humano. Lo innovador es la manera en que despliega su escritura, a partir del ejercicio del yo, como se puede observar a continuación:

“Aquí tienes, lector, un libro de buena fe. De entrada, te advierte de que yo no me he propuesto ningún fin, salvo privado e íntimo. [...] Lo he dedicado a la comodidad particular de mis amigos y familiares: para que después de perderme [...] puedan encontrar en sus páginas algunos rasgos de mi temperamento y humor [...] quiero que se me vea aquí retratado en mi forma más sencilla, natural y ordinaria, sin artificio ni contención: porque es a mí a quien pinto” (Montaigne 47)

Angélica Tornero apunta: “se había abierto una veta de exploración del yo, que Léon Brunschvicg (2004: 152) destaca como momento cumbre de la conciencia” y explica que “El autor de *Ensayos* describe, escruta y profundiza en el conocimiento de su propia conciencia, con lo que la ubica en un lugar privilegiado” (Tornero 51). Montaigne es un adelantado a su época, en él existe un yo, que habla desde sí para sí; en su escritura se desprende la sensibilidad, pero sin dejar nunca de lado la cuestión racional. Retomando a Tornero, quien a su vez cita a Manuel Granell: “La osadía de Montaigne consistió, según Granell (1985: 12), en no atenerse a un método riguroso y objetivo, en confesarse ignorante y, aun así, escribir, en seguir a su fantasía en lugar de dejarse guiar por ella, en solazarse en sus temas” (53).

Tiempo después, durante el siglo XVIII, época que “recibe [...] tres dones del espíritu, tres lecciones, tres normas fundamentales [, puesto que] el siglo XV, le da el Renacimiento; el XVI, la Reforma [y] el XVII, la filosofía cartesiana” (Zalamea IX), Jean-Jacques Rousseau emprende la escritura de *Las confesiones* y lo que sucede es lo siguiente: Rousseau se apropia de la forma empleada por San Agustín (la sinceridad en pos de la verdad) con la variante de que ahora ya no es Dios el destinatario, ahora el yo está en función de los hombres; ya no se escribe para conocer a Dios, se escribe para conocerse a sí mismo, es decir, “El único que podría decir la verdad sobre Rousseau es Rousseau” (Doubrovsky 47). Aunado a esto,

El interés se ha desplazado de la historia pública a la historia privada: al lado de los grandes hombres que llevan a cabo la historia oficial de la humanidad, hay hombres oscuros que llevan a cabo sus guerras en el seno de su vida espiritual, librando batallas silenciosas, cuyas vías y medios, triunfos y ecos, merecen ser legados a la memoria universal (Gusdorf 11)

De igual manera y para poner un ejemplo, basta leer las primeras líneas del texto de Rousseau: “Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre será yo. Sólo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres” (Rousseau 1). El sujeto que propone Rousseau entiende a los demás a partir de entenderse sí mismo, es emocional (se puede pensar como precursor del Romanticismo). Este es un punto de quiebre muy importante en el pensamiento que divide la visión racionalista del Renacimiento y funge como disparador para nuevos textos, no obstante, esto no quiere decir que Rousseau no utilice las ideas de su tiempo, ya que estas mismas son las que le permiten desarrollar su obra y en cierta manera lo condicionan; prueba de ello es “la práctica de la virtud de la individualidad [que se complementa] con la virtud de la sinceridad” (Gusdorf 12).

Para entender mejor el momento histórico es necesario aclarar que Rousseau escribe sus Confesiones en la segunda parte del siglo XVIII, entre 1766 y 1770 aproximadamente, durante un momento de transición de siglo y de episteme. Recorro de nuevo a Viñas Piquer para decir que

Lo que renace en el Renacimiento es, como se sabe, la Antigüedad clásica. Se heredan todos sus conceptos fundamentales, se interpretan, se problematizan [...] Se despierta una absoluta admiración por el mundo grecolatino y se quiere enlazar directamente con ese mundo, pasando por encima de la Edad Media, considerada una época oscura, de tinieblas (143)

Durante esta época no hay individuo como tal; más bien hay seres vinculados entre sí, seres racionales y es aquí cuando Rousseau hace un cambio a partir de su escritura que apela al sentido emocional del ser humano, cuando el yo autoral se desnuda a partir de la sinceridad.

Ya el simple hecho de catalogar un texto dentro de un género es problemático, pero necesario para la teoría literaria. El género, nos dice Philippe Lejeune en su libro *El pacto autobiográfico y otros estudios*, obedece a un

deseo de permanencia [que] puede dar lugar a dos ilusiones ópticas, aparentemente contradictorias, pero que son de hecho las variantes de un mismo error. La primera es la ilusión de la eternidad [en la que se caería si consideramos que] la autobiografía siempre ha existido, aunque sea en grados y bajo formas distintas (280)

De esta manera, se puede decir que “el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes” (Gusdorf 9). Por tal motivo, es como se establece que, en Francia, durante el siglo XVIII y a partir de la publicación de las *Confesiones de Rousseau*, surge la autobiografía como género.

Existe una segunda ilusión de perspectiva: la del nacimiento del género, tras la cual el nuevo género, nacido de pronto, se mantendría conforme a su esencia. Esta es una forma de ilusión muy tentadora, en particular en la producción francesa, donde Rousseau estableció una especie de modelo que durante mucho tiempo ha obsesionado a los autobiógrafos (Lejeune 284).

El quiebre de esta segunda ilusión que advierte Lejeune se lleva a cabo en los estudios que encuentran en la autobiografía una escritura progresiva del yo, que se desprende y desdobra a medida que encuentra problemas teóricos ante nuevos textos de clasificación híbrida o indeterminada.

Precisamente es Lejeune el que hace varias consideraciones respecto a la autobiografía como género; la define como el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (50). La anterior definición, aunque ayuda a darle forma al género, no lo abarca por completo dada su propia condición general y es el mismo Lejeune el primero en admitir sus limitantes. Uno de los principales cabos sueltos es la indeterminación al no poder utilizar la definición para separar la autobiografía de la novela autobiográfica. Al verse en esta posición, Lejeune propone “un contrato de lectura entre el autor y lector que le otorga al último garantía de la coincidencia de identidad entre autor, narrador y personaje” (Loureiro 4) que denomina como “pacto autobiográfico”. Antes de continuar, hay que tener en cuenta que, así como la autobiografía tiene su pacto, la novela también, el cual es denominado pacto novelesco o de ficción. Manuel Alberca recurre a las palabras de Lejeune, quien habla de una definición básicamente por contraste al pacto autobiográfico, al señalar que “El pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario” (Alberca 70).

A pesar de esta solución aparentemente aplicable, surgen otros problemas teóricos dentro de la autobiografía; por ejemplo, si bien la aparición de pacto autobiográfico es necesaria,

no es bastante para establecer que ese texto sea una autobiografía. En esta fase temprana de su pensamiento, el acto de Lejeune le permite al lector distinguir entre autobiografía y novela sólo sobre la base de datos exteriores al texto, lo cual requiere el conocimiento de una realidad biográfica verificable que apoye

la identidad postulada conjuntamente por el autor, el narrador y el protagonista (Eakin 13)

La observación que hace Eakin es bastante atinada y abre un camino a partir de la grieta sobre el supuesto de sinceridad que en época tanto de San Agustín como de Rousseau no se ponía en duda,

para cambiar esta problemática y situarla a un nivel textual, Philippe Lejeune propone una modificación crucial de su posición [...] considerando la página en que se indica el título de una obra -no tenida en cuenta previamente- como una parte integral del texto, [esto permite] identificar ahora un criterio textual con el que se puede distinguir entre autobiografía y ficción: la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista (13-14)

Es precisamente la cuestión de la sinceridad, la que hace tambalear a la autobiografía entre el terreno de lo real y lo ficcional. Se abre un debate en torno a esta discusión en un intento por poner sobre la mesa los bordes de la autobiografía y que sigue dando de qué hablar hasta la actualidad. Uno de los críticos que participó en la disputa fue Paul de Man, quien apuntó que "de ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la autenticidad de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado" (114) y que lo propuesto por Lejeune ha traído consigo otro problema, puesto que "el tener garantía de que autor, narrador y personaje coinciden [...] no nos aporta conocimiento alguno sino que precisamente en ese momento es cuando se plantea [...] el problema del sujeto y del nombre propio" (Loureiro 4). Paul de Man apuesta hacia la concepción de la autobiografía como prosopopeya, figura que actúa "en virtud de que lo no humano se humaniza [y] lo inanimado se anima" (Beristáin 312), en tanto "la ficción de un

apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar” (De Man 116).

Respecto a la postura de Paul De Man, hay varias cosas que deben tenerse en cuenta; una de ellas es que hace énfasis en que la autobiografía es “figura de lectura o comprensión [...] que además se pondría en evidencia en todo tipo de textos” (Amícola 116); y en su cualidad de figura remite al lenguaje para llevarse cabo. Es así como el acercamiento de Paul de Man es importante para abrir posibilidades dentro del debate y una de sus aportaciones es la de “hacernos perder definitivamente la inocencia (o la ceguera) con que nos hemos acercado hasta ahora a la autobiografía” (Loureiro 6), sin embargo, reproduce, una vez más, la idea de poder asir el concepto y en su intento alejarlo, al suponer que todo es autobiografía, dicho de otro modo: “justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser” (De Man 114); nos topamos ante lo general del término de nuevo. Lo que se puede sacar en claro es que, en este trabajo, y a estas instancias de la discusión, ya no se trata de un asunto de referencialidad ni de veracidad en torno a la autobiografía y a las escrituras del yo en general, sino más bien a la forma en que un yo hace figura de sí mismo.

De este modo, en 1977 surge un término determinante para las escrituras del yo, se trata de la autoficción, que aparece por primera vez referida en la cuarta de forros o contraportada de la novela *Fils* del escritor francés Serge Doubrovsky, quien define a la autoficción de la siguiente manera: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Doubrovsky 53). Para complementar

lo anterior, José María Pozuelo Yvancos retoma la siguiente cita de Doubrovsky, donde se explica la distinción con la autobiografía:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disconjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo (Pozuelo Yvancos 152).

Siguiendo a Pozuelo Yvancos, lo que Doubrovsky postula con todo esto es “la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y, por consiguiente, del personaje y de la persona representada en ella” (153); de esta forma, continúa, “la autoficción es hija de su momento [...] y nace teniendo en cuenta dos antecedentes [: el pacto autobiográfico de Lejeune y] la crisis del personaje como entidad narrativa” (153-154). Es por ello, que el libro de Barthes, maestro de Doubrovsky, *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado en 1975, pueda ser considerado un simulacro de lo que Doubrovsky plantearía dos años más tarde; en donde se vislumbraría la fragmentación del yo. Citando a Pozuelo Yvancos, que a su vez toma a Jacques Lecarme:

“La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” No es decir mucho, pero es decir lo suficiente para dejar en claro un subgénero narrativo. Una novela, por tanto, en la cual el autor, el personaje protagonista y narrador de la historia son el mismo o [...] comparten la misma identidad (156).

Para tener una visión más clara sobre qué implica este nuevo término, en contraposición a la autobiografía, Ana Casas escribe:

La autoficción representaría una salida a la dificultad cada vez más acusada en la autobiografía de acceder a la verdad, ya que, como anota Marie Darrieussecq, la diferencia fundamental entre autobiografía y autoficción estribaría en el hecho de que esta asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate (Casas 16)

Y es que, al igual que la autobiografía y la novela, la autoficción tiene un pacto en función al lector. A este pacto se le denomina autoficcional o ambiguo, el cual presenta una oscilación entre la autobiografía y la novela. La calidad híbrida hace que la autoficción se sitúe “a caballo de [los dos géneros antes abordados], pues [...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es* y *no es* el autor” (Alberca 32).

Para entender a Doubrovsky, hay que saber que él era afín a la teoría del psicoanálisis, propuesta por Sigmund Freud. Lo anterior cobra sentido si se recuerda que la primera mitad del siglo XX está permeada por ese pensamiento que, a grandes rasgos, propone un método para indagar en la estructura inconsciente de la mente mediante sesiones terapéuticas que involucran el estudio de los sueños para poder darles una interpretación y así llegar al problema mismo. Pues bien, los sueños, como ya dije, son la forma en que el inconsciente actúa y se manifiesta, pero, sobre todo, son la manera de entender al yo que se encuentra sumergido cuando el individuo está despierto. Los sueños hacen que el tiempo y el espacio se fragmenten, se difuminen, en tanto son construcciones de nuestro consciente; y es justamente ahí, durante el sueño, que referimos otra parte de nosotros mismos: el inconsciente. “El psicoanálisis (o psicología analítica) adquiere una relevancia especial, pues

es la corriente más rica en enlaces con lo literario” (Viñas Piquer 541) y el influjo de esta teoría estuvo presente durante la literatura de vanguardia, en donde el yo, el tiempo y el espacio se desordenan y se fragmentan; para dar un ejemplo, está el surrealismo, impulsado en dirección contraria a la de las estructuras que piensa la consciencia.

Es preciso señalar que la labor del pensador francés Jacques Lacan es revolucionaria al analizar al psicoanálisis y darle un nuevo sentido de interpretación y desarrollo. Continuando con Viñas Piquer, quien a su vez retoma a Eagleton, se expone que

“«la obra de Lacan es un intento notablemente original de "reescribir" la teoría freudiana en formas que interesan a quienes estudian las cuestiones relativas al sujeto humano, su lugar en la sociedad y, sobre todo, sus relaciones con el lenguaje» [...] Y es que, en su obra, los significantes no mantienen una relación estable con los significados, sino que las palabras significan cosas distintas según el contexto en el que son utilizadas (548-549)

Jacques Lacan “resalta que al interpretar los sueños, Freud trabaja con textos (el relato del sueño) compuestos de palabras, y que solo sobre esas palabras realiza las operaciones que conducirán a la interpretación, que a su vez está compuesta por palabras” (Blasco 4). El trabajo de Lacan gira alrededor de una teoría muy específica, donde el sujeto debe ser pensado en la construcción del yo. Su teoría del estadio del espejo se centra en los niños (de 6 a 18 meses), que, al verse reflejados en el espejo, experimentan un reconocimiento en ese otro que se refleja. Y así, mientras que para Freud la interpretación por medio de la terapia iba encaminada a darle sentido al sinsentido (que son los sueños) a través de la idea del lenguaje que el mismo paciente usa para referirse a ellos; Lacan destaca la importancia de la estructura del lenguaje, el orden, la manera en que se lleva a cabo la oralidad, en la que organiza su decir, por ejemplo, cuando el paciente habla sin la intervención del psicoanalista.

Lacan parte de que todo es lenguaje, o sea, un encadenamiento de significantes tras otro, lo que en cuestiones escriturales vendría diciendo que todo es texto. Es así que, cuando leemos vanguardia vamos adentro del texto, no afuera. Por esto, para Doubrovsky escribir es la sesión psicoanalítica: lo verdadero; ya que “la literatura no se pone a trabajar en un espacio post-analítico, sino en el espacio mismo del análisis” (Doubrovsky 52), en pocas palabras, no es un proceso anterior o posterior, de ser así le restaría su cualidad de verdad, su estructura profunda y a esto se refiere cuando habla de “la aventura del lenguaje”.

Una vez situados en este punto, para hablar de la autofiguración recurriré a José Amícola, quien apunta que se trata del “modo en que el género de la [autobiografía] juega en la mente de autobiógrafos y autobiógrafas para lograr una imagen pública propia que coincida con aquellas que el individuo tiene para sí” (14). No obstante, este concepto se explicará mejor en los siguientes apartados, con la finalidad de ser el punto de partida hacia el análisis de la obra de Roberto Bolaño.

Como conclusión a este breve capítulo inicial, se dirá que las escrituras del yo nos hablan de un proceso que se ha gestado a lo largo de los siglos, y el cual remite a cambios muy importantes y determinantes de concebir el mundo y al ser humano en relación con lo que lo rodea. Se habló en primera instancia de la evolución de estas manifestaciones escriturales a partir de tres pilares: San Agustín y sus *Confesiones*, Michel de Montaigne y sus *Ensayos* y, por último, las *Confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau, obra que es considerada la primera autobiografía. A lo largo de estos tres libros fundamentales, se reúne una inquietud y un espíritu que innova y rompe paradigmas, que hoy en día siguen siendo estudiados para comprender el fenómeno en que devino la discusión en que se enmarcan las escrituras del yo. Cada propuesta trae consigo un nuevo problema teórico, para darnos cuenta

de ello basta considerar los múltiples intentos por asir a la escritura desde el yo dentro de categorías que la delimiten. Lo anterior se debe a una proliferación de obras que van y vienen entre los intentos de la crítica por clasificar las manifestaciones literarias; de este camino híbrido e indeterminado al cien por ciento, surge la autoficción y los estudios que de ella se desprenden. Uno de estos aspectos que cercan este concepto en desarrollo es otro en las mismas vías, pero que ya no guarda una relación tan rígida y clasificatoria y que apele al *qué*, sino más bien al *cómo*: cómo determinado autor, en este caso Roberto Bolaño, hace una autorrepresentación de sí mismo en su obra, bajo qué recursos y con qué intenciones la realiza de una manera y descalifica otras. La discusión ya no se restringe únicamente a la noción de verdad, ahora se plantean las herramientas y mecanismos utilizados para construirse e insertarse así en sus textos. Este modo de plantearse las cosas puede llegar a explorar cuestiones estéticas que atraviesan la obra del autor y su repercusión en la figura de escritor que proyecta a raíz del despliegue y desdoblamiento escritural.

Bolaño entre paréntesis

A las/ Honorables/ Autoridades/ Marítimas/ Celestes/ Y terrestres:/

No/ Se culpe/ A nadie/ De/ Mi/ Vida.

-Efraín Huerta

Pues bien, es necesario recordar que en primera instancia Sylvia Molloy realiza un análisis en su libro *Acto de presencia* sobre distintas obras en las que ella aprecia “diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas [...] y las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (11), no obstante, el análisis ocupa el término autofiguración en un contexto más general y, por lo tanto, no responde a primera instancia a lo que se utilizará para este trabajo. Sin embargo, se debe considerar que su estudio pone la primera piedra para lo que José Amícola retomará al explicar que “los vocablos “figura”/“figuratio” [...] provienen de la idea de “figura” como “forma” [...] y se conectan en castellano con el verbo “figurarse”, es decir, con lo que uno “se figura”, “se imagina” o “se presenta”. (Amícola 44), y con lo que propondrá utilizar el nuevo término autofiguración como “representación”. De esta manera inicia el análisis, el cual plantea una nueva acepción del neologismo y permite darle continuidad a lo que se ha venido estudiando a lo largo de estos años y desde donde se apoya esta investigación: la cual entiende por autofiguración a “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha

llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14). Pensando en el caso de Roberto Bolaño, se trata de observar y detectar las formas en que su obra produce, en el sentido que provee Amícola, una figura escritural a través de personajes, temas recurrentes y experiencias trasladadas al papel insertas en el ámbito literario.

Diana Moro, quien a su vez retoma a María Teresa Gramuglio en *La construcción del lenguaje*, dice lo siguiente, no sin antes advertir que lo que Gramuglio utiliza no tiene al término autofiguración presente, más es totalmente pertinente al darle sentido y forma a la idea de la que Amícola parte:

Las «aproximaciones teóricas» que Gramuglio diseña a partir de las «figuras de escritor [...] que suelen condensar [...] imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos» (37), diseñadas en los textos, le permiten hipotetizar acerca de un conjunto de cuestiones: cómo configura un escritor su lugar en la literatura, es decir, su relación con sus contemporáneos, con la tradición literaria, con sus precursores y cómo se percibe a sí mismo, esto es, si como un modelo para los escritores jóvenes, si como un referente de un grupo, etc.; también, cómo percibe su lugar en la sociedad, es decir, su vínculo con el mercado editorial, con los sectores sociales dominantes y dominados, con las instituciones políticas y culturales. Así, según la autora, «en estas figuras, el autor proyecta [...] tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es. En ese sentido, es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura» (2)

Lo destacable son los puntos que surgen a partir del reconocimiento de la figura que se crea a partir de la escritura, lo que conlleva ser parte de un grupo, en este caso ser escritor, chileno, latinoamericano, publicado por una editorial grande y prestigiosa como Anagrama, con una postura marcada de manera política y cultural, con una idea de lo que es, debe y ha sido la

literatura, con autores predilectos y otros no tanto, crítico de un sistema literario y social y afín a causas y movimientos políticos que lo determinaron y lo sitúan dentro de un momento histórico: eso es Roberto Bolaño, un conjunto constituido por novelas, cuentos, poemas, ensayos, reseñas, críticas, entrevistas, victorias y derrotas, que debe leerse como un todo.

Georges Perec escribió una vez:

Al principio el arte del puzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la *Gestalttheorie*: el objeto considerado [...] no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir, una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos lo que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos [...] solo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido (Perec 13)

Como preámbulo, lo anterior queda como una idea que será desarrollada a lo largo de este trabajo con mayor profundidad, dada la relación intrínseca de las obras entre sí y con el autor.

Entre paréntesis se publica en 2004 bajo el sello editorial de Anagrama, reúne textos diversos en la producción de Roberto Bolaño que van desde ensayos, artículos y reseñas de libros, hasta discursos, notas de opinión y una entrevista; sobra decir que el libro es póstumo. En pocas palabras, “este volumen configura algo así como una «cartografía personal» de Roberto Bolaño y lo que más se acerca, entre todo lo que escribió, a una especie de «autobiografía» fragmentada” (Echeverría 16), lo a que su vez nos hace pensar en las formas en que el escritor chileno se muestra y configura ante el lector. Para esta investigación, se utilizarán en específico los siguientes textos del compendio ya mencionado: de la primera parte, titulada “Tres discursos insufribles”, tomaré dos textos que la conforman: “Derivas de la pesada” y “Discurso de Caracas”; del apartado “Fragmentos de un regreso al país natal”

sustraeré “Exilios”; de la sección “Un narrador en la intimidad”, recurriré a “¿Quién es el valiente?” y “Acerca de «Los detectives salvajes»”; de la cuarta parte, titulada “Escenarios”, tomaré el texto “Playa” y, por último, “Final: «Estrella distante» (entrevista de Mónica Maristain)”. Respecto a las otras secciones en el libro (y que no fueron seleccionadas para este análisis), se considera forman parte del todo al que se ha hecho alusión con anterioridad y complementan tanto las líneas de la que Bolaño sigue respecto a otros autores que forman parte de su escritura como la contraparte de ésta, además de ofrecer un mapa más amplio; no obstante, la selección de los textos cumple con la característica de compartir rasgos que se pueden manejar como determinantes y constantes en la obra de Bolaño, es decir, desempeñan su función de una manera más completa y hablan de temas e inquietudes que el escritor chileno desarrolla en su obra de forma más puntual.

“Derivas de la pesada” o la literatura argentina y sus dolencias post-Borges

Como apertura general a este texto, se puede decir que en él se “comienza hablando de *Martín Fierro*, el gaucho insufrible por excelencia, y está dedicado a los santos patrones de la literatura posborgeana” (Echeverría 8). En ese sentido, la razón por la que el chileno habla de la literatura argentina es porque involucra a autores que han dictado, a través de su lectura, el rumbo de su pluma y, a su vez, el de su autofiguración. No es fortuito que se parta del poema de José Hernández para hablar de la literatura argentina, puesto que se trata de una de las obras más importantes y fundamentales para el desarrollo y entendimiento de las letras de ese país, lo que lo inserta dentro del canon, el cual es uno de los puntos centrales no sólo de este pequeño texto, sino de la obra de Bolaño en general.

Efectivamente, para el escritor chileno, Borges funge como la piedra angular de la literatura argentina en su proyección mundial: “con Borges vivo, la literatura argentina se convierte en lo que la mayoría de los lectores conoce como literatura argentina” (Bolaño 24). Admite que existen escritores de la talla de Macedonio Fernández, Güiraldes, Ezequiel Martínez Estrada, Marechal, Mujica Láinez, Bioy Casares, Bianco, Mallea, Silvina Ocampo, Sábato, Cortázar (a quien considera el mejor), y Roberto Arlt, (eso sí: todos con sus virtudes y defectos correspondientes, cosa que él no se calla nunca, para fortuna de los lectores) pero “cuando Borges muere, se acaba todo de golpe [...] sobre todo, el reino del equilibrio” (24). Hay un antes y un después de Borges para la literatura según lo expuesto por Bolaño. La ruptura del equilibrio al que se refiere con anterioridad da pie a la aparición de tres líneas o caminos que la literatura toma desde entonces, él las denomina “reacciones antiborgeanas [que] en el fondo representan un retroceso, [ya que] son conservadores y no revolucionarios” (25), es aquí, en este juicio donde se expone a las nuevas maneras a las que se somete a la literatura argentina, donde podemos darnos cuenta de las características que Bolaño reprueba y que, obviamente, no busca para su escritura; es decir, para el chileno, la literatura debe proponer, inventar, salirse de lo convencional, romper: paradigmas y cánones, debe ser original. Todas estas conjeturas van dando forma a un ideal de lo que es y no literatura para Bolaño y, a su vez, van exponiendo un camino, el que él procuró seguir al momento de escribir. Prosiguiendo con el texto, los tres puntos de referencia de la literatura argentina postborgiana, según el escritor chileno, son, a grandes rasgos, los siguientes:

1. Osvaldo Soriano: “novelista menor [y con quién] hay que tener el cerebro lleno de materia fecal para pensar que de allí se pueda fundar una rama literaria” (25). La declaración es directa y temperamental, pero ¿de dónde le viene esta seguridad a

Bolaño para afirmar tal cosa de tal manera?, la respuesta se desarrolla más adelante cuando de forma contundente expone:

Con Soriano, los escritores argentinos se dan cuenta de que pueden, ellos también, ganar dinero. No es necesario escribir libros originales, como Cortázar o Bioy, ni novelas totales, como Cortázar o Marechal, ni cuentos perfectos como Cortázar o Bioy, y sobre todo no es necesario perder el tiempo y la salud en una biblioteca guaranga para que encima nunca te den el Premio Nobel. Basta escribir como Soriano (25)

2. Roberto Arlt: “aunque es muy probable que Arlt sea totalmente inocente de este desaguisado” (26). Para este punto, Bolaño contrapone la figura de Arlt a la de Borges, si bien ambos contemporáneos, distintos desde distancias abismales. El primero no privilegiado como el segundo: ni económica ni culturalmente, esto producto de las circunstancias ajenas a ellos mismos, pero determinante a la hora de la literatura, desde la perspectiva del escritor chileno. Ambos autodidactas a su modo, salvo que “el aprendizaje de Arlt se desarrolla en el desorden y el caos, en la lectura de pésimas traducciones, en las cloacas y no en las bibliotecas” (26). Más adelante se destaca la labor de Ricardo Piglia en el rescate de la obra de Arlt: “es Piglia quien eleva a Arlt dentro de su propio ataúd, sobrevolando Buenos Aires [...] pero que, en rigor, sólo sucede en la imaginación de Piglia y no en la realidad [...] el cadáver de Arlt no era el de un campeón de los pesos pesados” (27). Con esto, Bolaño aclara que no quiere decir que considera malos escritores a Arlt y a Piglia, solo que le es difícil sostener la concepción de Arlt al nivel de Borges en los sentidos ya expuestos.
3. Osvaldo Lamborghini: el problema con este tercer escritor y con su literatura es, según Bolaño, su intrínseca crueldad, dureza; no es que considere mala la escritura

de Lamborghini, más bien es su intento de “destruir la literatura” (29) el que al chileno le parece impensable y más allá de ello, el vano intento de los que “están condenados a plagiarlo hasta la náusea [y] condenados a escribir mal” (29-30).

De este texto, se rescata lo siguiente: la manera de entender la literatura para Bolaño debe cumplir con varias características y debe alejarse de muchas otras. Dentro de las consideraciones que el chileno hace, basta pensar en la originalidad, la búsqueda de la totalidad, que va a ser sumamente importante cuando se analice *Los detectives salvajes*, sobre todo en la noción de la novela total, y la ruptura con lo convencional, lo ya establecido; sobreponer calidad al éxito de ventas o *bestseller*, y aunque se le podría criticar que sus libros lo han sido, nos guía más bien hacia un propósito que data de antes de la realización de la obra, sus intenciones y aspiraciones. Alejarse del plagio o intento de plagio a otros autores, salvar las distancias entre la literatura “de la pesada”, que no es otra que la que, además de ser parte del canon, es buena literatura, no por estar inscrita en el canon precisamente, sino por ser arriesgada, bien pensada, inteligente y propositiva de nuevos retos tanto para lector como para el escritor; la que tampoco buscar destruir la literatura, sino revolucionarla.

“Discurso de Caracas” o los peligros de ser escritor

Este discurso fue nada menos y nada más que el leído por Roberto Bolaño al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1999 por su novela *Los detectives salvajes*. Se hacen cavilaciones alrededor de la famosa frase que dice: “la patria de un escritor es su lengua”, a la cual somete, complementa y cambia en múltiples ocasiones el final a la oración, lo que hace que los significados varíen y se desdoblen. Bolaño declara que

la patria de un escritor no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces [...] su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en este momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. [Una escritura de calidad es]: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, [...] los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos (36-37)

Como para reforzar el texto analizado en el anterior apartado, Bolaño sigue insistiendo en que la calidad debe predominar a la hora de escribir literatura que valga la pena. Su pensamiento exhorta al atrevimiento, a hacer cosas nuevas y arriesgarse hasta hacer del trabajo escritural una manera de encontrar la voz propia que cree el vínculo con lo que se es y lo que se quiere. El oficio de escribir es aventura, pero también compromiso con uno mismo y el lector. Coexiste una relación amor-odio en donde el primer sentimiento predomina sobre el segundo; “escribir es un oficio peligroso”, repite Bolaño a través del discurso a modo de advertencia e invitación, como movimiento de repulsión y atracción: una suerte de ir y venir.

“En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos que era nuestra juventud [...] porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en

Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes” (37-38).

Bastantes puntos que tratar a partir del fragmento anterior; en él aparecen aspectos determinantes en la construcción de la narrativa de Bolaño, posturas y temas presentes en su obra. Para empezar, está la constante política, presente en novelas como *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), *2666* (2004) y por supuesto *Los detectives salvajes* (1997), por dar algunos ejemplos; el golpe de Estado en Chile, definitivo para la vida y obra del escritor chileno, el cual lo marca totalmente y lo remite a la realidad padecida por Latinoamérica y su destino trágico, plagado de dictaduras, secuestros, asesinatos, desapariciones, violaciones, persecuciones y sufrimientos: temas que él incluye y de los que hace parte de su narrativa. Antepone la juventud a la crueldad y mezquindad de los sistemas (sociales, políticos y culturales) que oprimen el mundo y hace de él una repetición desquiciante. En los jóvenes está la luz que el mundo requiere, parece que nos da a entender en cada historia contada; la inocencia acude al llamado de la esperanza y la sostiene con todas sus fuerzas a pesar de muchas veces saber que la derrota es inminente. Los personajes de Bolaño acuden furiosos al llamado, las veces que sea necesario luchar, lucharán; porque de eso se trata la literatura.

Lo políticamente correcto es una de las fronteras que traspasa constantemente Bolaño en sus escritos, pues arremete contra las instituciones y vacas sagradas: el *establishment*. Se vale de la ironía y el humor para llevarlo a cabo y esto dota a sus declaraciones de polémica y a la vez le otorga cierto grado de irreverencia, ya que no da paso en falso y fundamenta sus ideas de acuerdo con su visión del mundo. Lo anterior construye su autofiguración, es decir, complementa la imagen del propio escritor a partir de su ideología y el método que emplea

para decir abiertamente unas cosas y otras de forma velada y sutil. Solo para exponer un ejemplo de lo anterior, Bolaño, para cerrar su discurso al resultar ganador del Premio Rómulo Gallegos, dice: “soy el primer chileno que lo obtiene, un premio que dobla el desafío [...] un premio [que] según lo anterior, sería un acto gratuito, y ahora que lo pienso, [...] es un acto gratuito que no habla de mi novela ni de mis méritos sino de la generosidad de un jurado” (38-39).

“Exilios”

En el prólogo a los *Cuentos completos* de Roberto Bolaño, editado por Vintage Español, la escritora Lina Meruane cuenta que a Bolaño

“le gustaba contradecirse, darle vueltas a sus afirmaciones con un extraño humor, hacerse preguntas sobre lo que acababa de decir, de la misma manera en que lo hacían algunos de sus personajes. «¿Volver a Chile? Sí, ahora que lo dices no sería una mala idea. ¡Me encantaría! Hace veinticuatro años que salí de Chile. ¿Veinticuatro ya? ¿Qué cantidad de años! Nunca Volví.» (11-12).

Pues bien, en este texto dedicado al exilio o, mejor dicho, a los diversos tipos y a las distintas formas de pensar el exilio, Bolaño, en primera instancia, parte diciendo que es una experiencia individual que varía y es medido de diferentes maneras. “Toda literatura lleva en sí el exilio” (Bolaño 49) , sentencia Bolaño de forma concreta, para después decir que “el exilio real es el valor real de cada escritor” (50) y remata de la siguiente manera: “al menos en lo que respecta a la literatura, no creo en el exilio. El exilio es una cuestión de gustos, caracteres, filias, fobias” (50). ¿Cómo es posible la ilación de puntos tan contradictorios y a la vez coherentes dentro de la lógica del mismo texto? La respuesta que se busca está en la

cualidad lúdica que para Bolaño tiene la literatura, donde hay cabida para todas las respuestas, siempre y cuando se sigan las reglas del juego. El exilio es importante y por ello hay que ridiculizarlo, utilizar comparaciones que hagan ver un tema tan serio e importante como algo minúsculo, y es justo en este proceso cuando más que nunca se reconoce su importancia y trascendencia; bajo estas reglas opera Bolaño en el juego que es su escritura, ya que continúa diciendo: “Para algunos escritores exiliarse es abandonar la casa paterna, para otros abandonar el pueblo o la ciudad de la infancia, para otros, más radicalmente, crecer. Hay exilios que duran toda una vida y otros que duran un fin de semana” (50). Podemos sacar en claro que el humor es un recurso al que Roberto Bolaño recurre para autofigurarse, visto como estrategia narrativa que declara una predilección constante por lo burlesco, y que además dota su escritura de frescura y la vuelven amena.

Continuando con esta línea, para Bolaño la escritura es un acto sagrado, una experiencia particular que lo redime. Por ello, al enfrentar al exilio no huye ni resiente los efectos que este puede causar; en esta instancia la experiencia individual prevalece en él y lo hace ver una oportunidad en medio del problema, cuestión de perspectivas. Relata una historia que Vila-Matas le cuenta a él, en la que Benedetti, Peri-Rossi y Monterroso están en una conferencia sobre el exilio. Los dos primeros dan fe del exilio como un infierno, algo insoportable que te reduce la vida cada vez más, pero cuando llega el turno del escritor hondureño, éste “dijo que para él el exilio había sido una experiencia alegre, feliz” (55), y Bolaño dice expresamente que él concuerda con Monterroso. La razón es simple: “En el peor de los casos exiliarse es mejor que necesitar exiliarse y no poder hacerlo” (55). A raíz de esta conjetura, el chileno hace una analogía muy poderosa que está, sin duda, presente en su narrativa: el exilio y la escritura. Al respecto, dice que el exilio “es en el mejor de los casos

[...] una opción literaria [,] similar a la opción de la escritura [ya que] nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones [:] porque no desea morir, porque desea que lo quieran, etc.,” (55). Se podría entender que el exilio es un detonante de la necesidad de escribir, que se necesita salir o huir o ser perseguido (en el peor de los casos) para explotar el potencial creativo de un verdadero escritor, puesto que “a un escritor fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran las alas” (55), porque “el escritor es y trabaja ante cualquier situación” (56).

Antes de continuar con el análisis, es necesario decir que, hasta el momento, los textos que se han revisado son de carácter personal, pero de índole general en torno a los temas y las maneras en que Bolaño hace uso de los recursos lingüísticos para dar forma a la autofiguración que él teje alrededor de sí. Sin embargo, los que se expondrán a continuación tienen una cualidad todavía más íntima y ofrecen al lector una serie de pistas y datos que dotan a la narrativa de Bolaño (como apuntaba Percec en el inicio del análisis) de un sentido de totalidad; todo esto visto en la relación: ensayo u obra “no ficcional” – novela o “ficción”. Dicho esto, prosigamos.

“¿Quién es el valiente?”

En este texto, Bolaño habla de uno de los actos que ha caracterizado a su figura y a la de sus personajes tanto en novelas como en cuentos; se trata del robo de libros durante su juventud. ¿Qué manifiesta de él el realizar esta actividad? En un primer momento destreza, valor, agilidad, sutileza, osadía, sigilo e incluso puede entenderse como un acto poético. Ahora bien, ¿para qué o por qué contar una actividad de este tipo? ¿Qué supone para el lector

el que los personajes de la novela lleven a cabo estos actos y después enterarse de que en realidad el autor los cometía en persona? Estas preguntas tan sencillas, tienen una respuesta igual de sencilla: todo lo anteriormente cavilado crea una imagen o, mejor dicho, crea una figura, una representación de un escritor que no sólo cuenta desde la imaginación, sino que escribe desde la experiencia propia; esto hace que el texto, la obra en sí, adquiera una reputación, cierto prestigio que la dota de movimiento, es decir, vida. En otras palabras, inspira y nacen unas ganas enormes de ejercer el mismo acto para poder sentir, en viva carne, la emoción de tomar un libro y sacarlo de la librería sin que nadie se dé cuenta, en este caso, o de vivir a través de otros (personaje o autor) un acto que nunca nos atreveremos a cometer, pero que se establece en el deseo del lector por imitar lo leído. Es en este punto donde ocurre un reconocimiento por parte del lector con el autor y, por lo tanto, con la obra; no importa si el lector ha llevado una vida pura y jamás haya cometido el más mínimo hurto, igual quiere sentir el peso del libro en sus manos y mirar cuánto se aligera una vez que está lejos de la escena del crimen. En el encanto de la correspondencia se lleva a cabo la autofiguración.

Más adelante, Bolaño habla de los autores que robaba y de los títulos que leía, lo que da pie a las siguientes preguntas: ¿Por qué nos revela los títulos y nos ofrece una lista de autores? ¿Cuál es la función de brindar esta información? ¿Qué supone a su autofiguración y qué le sugiere al lector? Pues bien, el motivo por el que suelta toda una lista de lecturas y autores es básicamente porque cada libro y autor presupone una línea de formación para cada lector, es decir, ver qué autores prefiere o rechaza es parte de la autofiguración que lleva a cabo; jamás será lo mismo que un escritor prefiera a Octavio Paz por sobre Efraín Huerta, por ejemplo, caso que para Bolaño es impensable. Decir qué autores son de su agrado y cuáles no, da fe de sus hábitos de lectura y los temas que le interesan y las formas en que los aborda;

muchas veces, y este es el caso de Bolaño, las lecturas que introduce son un mapa de su experiencia como lector y que repercute directamente en su experiencia como escritor sin lugar a duda. Hace que el lector se familiarice con escritores que, en caso de identificación con el autor del texto, leerá en un futuro próximo. El lector comprometido con un autor seguirá estas pistas para tratar de descifrar la poética que ofrece el escritor a través de sus libros. En el caso de Bolaño, la bibliografía es amplia y muchas veces nos podemos dar cuenta de la relevancia de determinado autor para él, de acuerdo con la repetida aparición de su nombre en distintas partes de su obra. Para dar cuenta de lo anteriormente dicho, basta recurrir al siguiente fragmento:

De esas brumas, de esos asaltos sigilosos, recuerdo muchos libros de poesía. Libros de Amado Nervo, de Alfonso Reyes, de Renato Leduc, de Gilberto Owen, de Huerta y de Tablada, y de poetas norteamericanos, como *El general William Booth entra en el paraíso*, del gran Vachel Lindsay. Pero fue una novela la que me sacó y me volvió a meter en el infierno. Esta novela es *La caída*, de Albert Camus (317-318)

Habrá quien ya conozca a los autores mencionados arriba, habrá quién no o al menos no en su totalidad, lo que es un hecho es que *La caída* de Camus será buscada y tal vez comprada o robada, para ser leída probablemente o para recordar que a Bolaño esa novela lo marcó durante su juventud.

De la cita anterior, y de entre los escritores mencionados, surge uno de los móviles en la narrativa del escritor chileno: la poesía. Sobre ella se ahondará más adelante con mayor precisión, pero se menciona como uno de los puntos fundamentales a considerar para la escritura de Roberto Bolaño.

“Acerca de *Los Detectives salvajes*”

Este breve texto se publicó, según se menciona en una nota a pie por parte del editor de *Entre paréntesis* Ignacio Echeverría, “en el programa de mano que se entrega al público asistente al acto en el que se otorga el Premio Rómulo Gallegos” (Bolaño 326). Dicha información, también breve, es muy importante y cobra una relevancia enorme de acuerdo con lo ya dicho sobre los ideales y recursos de Bolaño en su literatura y en la autofiguración que se lleva a cabo durante el proceso. En este texto corto, lo que uno lector, y ya ni decir como espectador y asistente a una entrega de un premio espera es una explicación en donde, al menos, se exprese el proceso creativo que se tuvo que pasar como escritor, las dificultades a las que se enfrentó y anécdotas que se generaron a raíz de la novela que se premia, una síntesis de lo que es esa obra premiada, una opinión o concepción a partir de lo que es la literatura, la novela o la sensación que causa recibir el galardón; lo que Bolaño hace es quebrar a primera vista todas esas expectativas, pero las cumple a su modo, el cual, como ya lo mencionamos antes, tiene una cualidad lúdica e irónica. Inicia el texto de la siguiente manera:

Terminar una novela conlleva algunos, no muchos, placeres, y uno de éstos es empezar a olvidarse de ella, recordarla como un sueño o una pesadilla que se va desdibujando, y que nos permite enfrentar nuevos libros, nuevos días, sin el lastre de aquello que con toda probabilidad pudimos hacer escrito mejor y no hicimos (Bolaño 326).

Como se aprecia, Bolaño invita al público al olvido de la obra en el lugar y la fecha donde va a ser galardonada, cosa no fortuita teniendo en cuenta los juegos a los que somete el discurso. No se refiere a cualquier olvido, ni a un olvido unilateral, él habla de un olvido mutuo entre escritor y lector, una clase de olvido que exija a ambas partes de la ecuación a ir

por más, a no detenerse y continuar en el camino de la literatura con el objetivo claro de afrontar nuevos retos escriturales y lectores respectivamente. Habla de una dualidad, presente en el escritor, donde un lado de la moneda trata de conservar lo escrito y la parte opuesta trata de borrarlo sin más. Bolaño afirma que la segunda parte es la que prevalece en él y es lo que hace que “*Los detectives salvajes* [estén] más o menos olvidados” (326). A pesar de todos lo expuesto anteriormente, Bolaño habla al final sobre la novela en cuestión, sin embargo, volveré de nuevo a este texto al momento de analizar la novela de manera concreta en el capítulo correspondiente.

“Final: *Estrella distante* (entrevista de Mónica Maristain)”

Esta entrevista fue para la revista *Playboy* en su edición mexicana, una de las últimas que Bolaño concedió, la cual “se publicó en esa revista coincidiendo con la fecha de su muerte. Roberto Bolaño la respondió por escrito, y decía haberse divertido bastante al hacerlo. El resultado [constituye] un perfil de su genio y figura” (Echeverría 14). Su elección responde a la gran vastedad de preguntas y a la variedad de temas que se encuentran en ellas, al sentido del humor, el uso de la ironía y la agilidad mental con que Bolaño responde y que no es más que la reafirmación de su autfiguración expuesta en su obra escritural y fuera de ella.

Para hacer dinámica la exposición y análisis de las muestras de esta entrevista, se opta por la selección y reordenamiento de las preguntas y respuestas que, de acuerdo con este análisis, son las más ingeniosas y dan prueba de lo que se ha venido exponiendo desde el inicio de este capítulo. Se agruparán según tema o recurso del que Bolaño se valga para su

autofiguración; las intervenciones de Playboy se verán marcadas bajo la inicial “P”, mientras que la “B” corresponde a las intervenciones de Bolaño. Hay que aclarar que la propia entrevista sigue la disposición y el ritmo aquí planteados: pregunta – respuesta, es decir, no hay razones para pensar que las intervenciones se toman fuera de contexto; sin más, aquí están las secciones que propongo:

1) La poesía:

P: ¿Quién le hizo creer que es mejor poeta que narrador?

B: La gradación del rubor que siento cuando abro un libro mío de poesía o uno de prosa. Me ruboriza menos el de poesía. (Bolaño, 331)

P: ¿Enrique Lihn, Jorge Teillier o Nicanor Parra?

B: Nicanor Parra por encima de todos, incluido Pablo Neruda y Vicente Huidobro y Gabriela Mistral (332)

P: [De conocerlo, ¿qué le hubiera dicho] a Vicente Huidobro?

B: Huidobro me aburre un poco. Demasiado tralalí alalí, demasiado paracaidista que desciende cantando como un tirolés. Son mejores los paracaidistas que descienden envueltos en llamas o, ya de plano, aquellos a los que no se les abre el paracaídas. (333)

P: ¿Octavio Paz sigue siendo el enemigo?

B: Para mí, ciertamente no. No sé qué pensarán los poetas que durante esa época, cuando yo viví en México, escribían como sus clones. Hace mucho que no sé nada de la poesía mexicana. (333)

2) La identidad

P: ¿Usted es chileno, español o mexicano?

B: Soy latinoamericano. (331)

P: ¿Qué es la patria para usted?

B: Lamento darte una respuesta más bien cursi. Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros que están dentro de mí y que algún día olvidaré, que es lo mejor que uno puede hacer con la patria (331).

3) Política

P: ¿Qué cosas lo aburren?

B: El discurso vacío de la izquierda. El discurso vacío de la derecha ya lo doy por sentado. (339)

4) Ironía

P: ¿Por qué le gusta llevar siempre la contraria?

B: Yo nunca llevo la contraria (332)

P: ¿Ha vertido alguna lágrima por las numerosas críticas que recibe por parte de sus enemigos?

B: Muchísimas, cada vez que leo que alguien habla mal de mí me pongo a llorar, me arrastro por el suelo, me arañó, dejo de escribir por tiempo indefinido, el apetito baja, fumo menos, hago deporte, salgo a caminar a orillas del mar [...] y le pregunto a las gaviotas, cuyos

antepasados se comieron a los peces que se comieron a Ulises, por qué yo, por qué yo que ningún mal le he hecho. (334)

5) El oficio de escritor

P: ¿Qué le produce el hecho de que Arturo Pérez-Reverte haya ingresado en la Real Academia?

B: La Real Academia es una cueva de cráneos privilegiados. No está Juan Marsé, no está Juan Goytisolo, no está Mendoza ni Javier Marías, no está Olvido García Valdés, no recuerdo si está Álvaro Pombo [...] pero está Pérez-Reverte. Bueno, Paulo Coelho también está en la Academia brasileña. (334)

6) Los amigos y la vida:

P: ¿Quiénes son sus amigos entrañables?

B: Mi mejor amigo fue el poeta Mario Santiago, que murió en 1998. Actualmente tres de mis mejores amigos son Ignacio Echeverría, Rodrigo Fresán y A. G. Porta. (332)

P: ¿El mundo tiene remedio?

B: El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio y ésta es nuestra suerte. (342)

P: ¿Confiesa que ha vivido?

B: Sigo vivo, sigo leyendo, sigo escribiendo y viendo películas, y como le dijo Arturo Prat a los suicidas de la Esmeralda, mientras yo viva, esta bandera no se arriará. (343)

La importancia de esta entrevista en lo que refiere a la investigación aquí presentada, responde a una manera de ofrecer un amplio recorrido por las distintas formas en que Roberto

Bolaño hace presente la autofiguración dentro de su obra y fuera de ella a través de la figura del escritor. El formato de la entrevista permite que la información fluya de manera más ágil y en breves respuestas se muestren las inquietudes, afinidades, posturas, lineamientos, luchas, sueños, anhelos, esperanzas, aceptaciones, aficiones, recursos, herramientas e ideas que un escritor del tamaño de Bolaño tiene que ofrecer y que en su conjunto y analizado como totalidad, nos brinda las pistas que necesitamos para argumentar la hechura de su autofiguración.

“Playa”, un quiebre y punto de convergencia

El lector de este libro, el cual reúne ensayos y textos de índole íntima sobre la figura de Roberto Bolaño, al llegar a la página 241, se encuentra con este breve, pero determinante texto, al menos en lo que concierne a este trabajo de investigación. El lector llega a este punto después de haber leído los discursos, las opiniones y las reseñas que contienen recomendaciones y desconfianzas sobre determinadas obras. El lector llega a la parte de “Escenarios”, la cual “reúne algunas crónicas de viajes y otros artículos de circunstancias cuyo denominador común es la evocación de escenarios que fueron familiares para Bolaño o que éste visitó ocasionalmente” (Echeverría 12). La idea que se busca sustraer de lo anterior es la de “escenarios que fueron familiares”, donde se infiere que el escritor vivió o al menos experimentó a lo largo de su vida las situaciones a las que alude en los escritos.

El texto abre así: “Dejé la heroína y volví a mi pueblo y empecé con el tratamiento de metadona que me suministraban en el ambulatorio y poca cosa más tenía que hacer salvo levantarme cada día y ver la tele y tratar de dormir por la noche, pero no podía, algo me

impedía cerrar los ojos y descansar, y ésta era mi rutina” (Bolaño, *Entre paréntesis* 241). De acuerdo con la unidad de la obra que contiene este texto, un libro de ensayos y escritos que apelan directamente al Roberto Bolaño escritor, él fue un adicto que como parte de su proceso personal de desintoxicación iba a la playa a despejar la mente y a observar, entre muchas más cosas, a una pareja de ancianos que frecuentan el mar, donde él de vez en cuando nada. Ante la imagen del viejo vislumbra la presencia de la muerte y al contemplarlo tendido sobre la arena dice al respecto de la absorción de los rayos solares: “a mí me traía recuerdos lejanos, de yonquis disfrutando inmóviles, de yonquis concentrados en lo que hacían, en lo único que podían hacer, y entonces me dolía la cabeza y me iba de la playa” (242). En tal situación, el lector asume que lo narrado es verídico y que el escritor chileno ha padecido problemas con las drogas, sin embargo, en la presentación del libro se advierte que este texto es “una pieza de carácter netamente narrativo, que podría figurar en cualquiera de los libros de relatos de Bolaño” (Echeverría 13), tal como aparece reunido, por ejemplo, en la sección “Cuentos póstumos: *El secreto del mal*” de sus *Cuentos completos* en la edición de Vintage Español, donde, al igual que en *Entre paréntesis*, se expone que Playa “fue publicado en la sección «El peor verano de mi vida» del diario *El mundo* en 2000” (Bolaño, *Cuentos Completos* 526).

Ante esta decisión editorial de incluir este texto dentro de la edición dedicada a escritos de carácter no narrativo y no ficcional, en su sentido más íntegro, como lo es el ensayo, coexiste la condición que se describe a continuación:

Los detectives literarios no concedían tregua, andaban frenéticos en busca de pistas biográficas y dieron, como era de esperar, con «Playa»: un cuento escrito en una sola eficaz oración que despliega sobre cuatro páginas, una oración larga y resbalosa como culebra de mar que tuvo a bien colarse en *Entre paréntesis* donde no había escritos de ficción. Y porque apareció como crónica

autobiográfica, y porque era un exadicto quien contaba su historia, y porque los detectives literarios seguían enredados en el juego de falsas identidades [...] concluyeron que el autor había sido heroinómano y peor, que había muerto de una sobredosis (Meruane 12)

De donde se afirma, de acuerdo con los datos aquí expuestos, que la unidad de *Entre paréntesis* se rompe y crea una convergencia de géneros, la cual borra o al menos difumina las fronteras entre ficción y no ficción y hace que la lectura del texto y con ella la del libro, se condicionen a su calidad fragmentaria y lúdica. El juego, tal como señala Meruane, opera dentro de la escritura de Roberto Bolaño, y es parte vital en la forma de urdir su escritura y los mecanismos de los que hace uso para llevarla a cabo. Con “Playa”, Bolaño reafirma su apuesta estética, y su desdoblamiento a partir de ese yo autoral que aparece en toda su obra; a partir de él es posible una apertura lúdica que consiste en, al igual que con los géneros, confundir los límites entre autor y personaje, entre realidad y ficción, gracias a su juego de referencias y al uso de datos biográficos para su composición.

El yo autoral en libros como el aquí analizado, presupone un grado mayor en la esfera íntima del escritor, como si el lector creyera que el escritor de ficción deja sus armas a un lado y se pone a escribir, desde lo profundo de su ser, textos que lo apelan directamente y que están completamente situados en un nivel anecdótico y reflexivo; lo que no se prevé a primera instancia es que ese escritor jamás descansa esas armas y su escritura “no ficcional” no está, al menos en el caso de Roberto Bolaño, separada de su escritura ficcional. Lo anterior, nos habla de un compromiso estético que el escritor conserva y dota a su vez de unidad su obra tanto ficcional como no ficcional. “Playa” funge en este libro como punto de quiebre y vuelta a la realidad Bolaño, que no es otra que la que recuerda que todo es juego, ironía y seriedad (paradójicamente en tanto compromiso) cuando de escribir se trata.

Como conclusión a este capítulo donde se analiza la obra “no ficcional” del escritor chileno, se puede afirmar que los elementos dispuestos en el libro *Entre paréntesis* sostienen y a su vez forman parte fundamental de la autofiguración de Bolaño, ya que reafirman los diversos aspectos que la conforman. A través del análisis de esta serie de discursos, textos, notas y la entrevista que se expuso, podemos rescatar que: Bolaño tiene una clara predilección por determinados autores que rigen su línea de trabajo y su formación como lector y sobre todo escritor; que Bolaño reprueba posturas y actitudes muy particulares, tal es el caso del plagio, el cual denota falta de originalidad puesta, por ejemplo, en el libro diseñado exclusivamente para ser éxito de ventas, además de la idea de literatura que sirve para perpetuar el poder y sus relaciones, estancadas en una zona de confort y no en el arrojito que demanda la escritura; que Bolaño recurre a métodos lúdicos de escritura que están pensados para romper esquemas establecidos y jugar a distintos niveles, y por medio del humor sutil la misma escritura proponga múltiples lecturas; que Bolaño respeta el oficio del escritor y lo valora al grado de comprometerse consigo mismo para escribir obras de calidad; que Bolaño pone su esperanza en la juventud que tiene ganas de comerse al mundo y tiene total predilección por la poesía que tanto le ha enseñado y sobre la que siempre ha escrito en cada una de sus obras narrativas a manera de tributo. Y, por último, pero no menos importante, que la obra de Bolaño, como ya lo repetí en distintas ocasiones, tiene una especial conexión discursiva que se refiere a sí misma y llama a la búsqueda desenfadada de huellas que permitan visualizar el paisaje completo, es decir, ver su obra como una totalidad.

Capítulo 3

México, la poesía y la orfandad: panorama y aspectos circundantes a *Los detectives salvajes*

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía
-Nicanor Parra

El siguiente capítulo, aunque bien se refiere a la novela como objeto de estudio, no la analizará todavía bajo la hipótesis principal propiamente dicha sobre los personajes que a este trabajo atañe, más bien, tocará aspectos formales de dicha novela y servirá como lugar de convergencia entre ambas obras (*Los detectives salvajes* y *Entre paréntesis*). En él se hará un breve recorrido histórico, político y social del momento en que la escritura de Bolaño surge y sobre el cual se desarrolla la trama de la novela. Se expondrán los temas ya señalados en el capítulo anterior con el fin de profundizar en su relevancia y presencia dentro de la novela. Así como hablar de nociones y autores importantes en la concepción de la buena literatura para Roberto Bolaño, y cuya simple mención presuponen una idea muy marcada sobre la narrativa del escritor chileno. En resumidas cuentas, este capítulo busca delimitar las condiciones que propiciaron la escritura de *Los detectives salvajes*, teniendo en cuenta la

escena cultural de México y el lugar que el Bolaño y su grupo tenían dentro de ella. Todo esto con la intención de tener contexto y una lectura de la obra de acuerdo con su tiempo y consideraciones estéticas, políticas y sociales.

Los detectives salvajes fue publicada en 1998 bajo el sello editorial Anagrama y galardonada por unanimidad con el premio Herralde de novela en su XVI edición; un año después obtuvo el Premio Rómulo Gallegos que fue determinante para la consolidación de dicha novela y dio paso a lo que devendría en la figura del escritor chileno. Desde su aparición, la novela ha tenido una gran recepción en el mundo literario, su éxito tiene mucho que ver con un tema de estructura. Hablando en términos más concretos, *Los detectives salvajes* es una novela de extensión bastante considerable: cuenta con poco más de 600 páginas; está dividida en tres partes: “Mexicanos perdidos en México”, “Los detectives salvajes” y “Los desiertos de Sonora”; la primera y la tercera tienen como narrador a Juan García Madero, mientras que la de en medio está contada a partir de testimonios (96 para ser exactos) que se mueven entre la realidad y la ficción (como prácticamente toda la obra de Bolaño) y presentan a los que fueran integrantes del real visceralismo, así como figuras más cercanas a *ésta* realidad, como por ejemplo, Manuel Maples Arce, líder del movimiento Estridentista, Carlos Monsiváis y Octavio Paz: el enemigo número uno del grupo de Arturo Belano y Ulises Lima.

Errático relato de la búsqueda, poema hecho novela, juventud que se fue para no volver, pero que se vivió intensamente como debe vivirse cualquier juventud; *Los detectives salvajes* narra la historia de un grupo de muchachos casados con aquel ideal dicho por Salvador Allende: “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica”. Seres desperdigados en una ciudad caprichosa que los cobija y azota, les ofrece la calle y la

amistad, la rebeldía y la literatura. Pone bajo el foco las luchas internas y colectivas, los sueños compartidos y las aspiraciones personales. Personajes marginados, hambrientos de pan y poesía. Lo importante no es la meta, sino el trayecto hasta ella; luchar en la huida, resistir los golpes, uno tras otro; sabiendo “que esta o aquella pandilla de radicales puede fracasar y desaparecer pero que la pulsión vanguardista no muere con ellos” (Lemus).

Al ser una novela que contiene y sintetiza muchos temas, se dividirán en apartados los que son de mayor relevancia, los que sostienen y encaminan el tratamiento que se propone en este trabajo. Al existir esa división no quiere decir que sean ajenos unos de otros, sino todo lo contrario dada su estrecha relación y cohesión; el motivo de la decisión es la búsqueda de un proceso de análisis y lectura práctico y ordenado. Además, se utilizan fragmentos de cuentos, poemas y ensayos (éstos últimos tomados de *Entre paréntesis*, los cuales no se utilizaron para su análisis en el capítulo anterior porque atañen directamente a la novela en cuestión) que competen a la autofiguración del escritor chileno y los mecanismos de los que se vale para su proceso escritural. Es importante recalcar que el análisis, así como el tema mismo de la autoficción, va más allá de determinar qué tanto es verdad y qué no, qué distancias se guardan entre la realidad y la ficción; es por eso que el término de autofiguración ofrece una mejor apertura entorno a lo que se quiere reflexionar aquí: los elementos en los que se apoya un autor para crear una narrativa en torno a sí mismo, que trasciende la esfera de la literatura y se manifiestan en ámbitos que tienen impacto en la propia vida del escritor, generando consigo mitos alrededor de él, creencias, rumores, en fin, maneras de entenderlo a él y a sus textos.

Sergio Pitol escribió alguna vez que “uno [...] es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su

familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas” (42), y nada parece comprobarlo más que la poética de Roberto Bolaño. Según Monserrat Madariaga Caro, en su libro *Bolaño Infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, el cual ofrece un gran trabajo de investigación y síntesis de material testimonial y entrevistas hechas a los integrantes del grupo infrarrealista, ésta novela de Bolaño

Puede ser valorada desde infinitos puntos de vista tanto por su argumento como por su estructura, pero lo realmente novedoso [...] es su calidad de inclasificable. Son muchos los escritores que sacan de la vida real su material y hay también gran cantidad de novelas autobiográficas. Sin embargo, el resultado al que llega Bolaño es único: una zona intermedia entre la realidad y la ficción, una entidad independiente, que dibuja sus propios límites apenas reconocibles por el lector. Bolaño crea otra dimensión que no es ni real ni ficticia, simplemente es algo otro. El lector de *Los detectives salvajes* se ve enfrentado a un juego de espejos –de referencias– donde la imagen es semejante pero no idéntica (126)

Es, justamente, de ese *otro* desde el que se focalizará este trabajo, sobre todo al momento de hablar de los personajes y su desdoblamiento que nos acerca y aleja, a una velocidad enorme y en proporciones iguales, del autor y su escritura. Dicho lo anterior, empecemos, pues, con el análisis.

Los detectives salvajes

1. El Infrarrealismo, propuesta estética y política

Para llegar a los personajes a desarrollar en este análisis, se debe iniciar con el grupo que los contiene y desde ahí delimitar lo que encierra cada uno y la forma en que lo llevan a cabo. Para hacerlo, es necesario exponer el contexto en que Bolaño se desenvuelve durante su estadía en México (periodo que va de 1968 a 1977), al respecto él mismo diría lo siguiente: “para mi percepción de lo que yo creía que era ser escritor, [el vivir en México] fue básico. De hecho mis primeras lecturas son de autores mexicanos, una literatura riquísima, que yo creo que me ha marcado como ninguna otra” (Cárdenas 8)

Antes de continuar, es necesario hacer una consideración importante: es incuestionable lo que significó el golpe de Estado en Chile para la obra de Roberto Bolaño; sin duda fue un acontecimiento histórico que repercutió directamente en su escritura. Novelas, cuentos y ensayos dan fe de ello. La represión y la violencia que trajo consigo la Dictadura militar chilena forma parte de los puntos vitales en las historias que Bolaño crea. No escribe desde la mera ficción y eso es importante. Enuncia desde la experiencia que le dio regresar a Chile justo cuando el golpe estalla el 13 de septiembre de 1973. Ya sea para relatar su estadía, su regreso o las impresiones que tiene respecto al futuro de la literatura de ese país, Chile es una constante en el pensamiento de Bolaño. Este opinar de forma cruda, irónica y sarcástica lo hace acreedor al respeto o al odio, en su mayoría este último, de sus compatriotas. Sin embargo, si se parte desde México y no desde Chile para explicar en específico a esta novela es porque dicha obra se gesta y proyecta en la diégesis en el primer país y, a pesar de moverse a varios puntos del mundo en la segunda parte, tiene como espacio principal el territorio mexicano, su contexto histórico, político y cultural.

Es así como, en materia de contexto, México, después de los lamentables hechos acontecidos en Tlatelolco en el año 1968, se encontraba en un momento ríspido, sostenido

por la rabia estudiantil y el descontento general que ponía en cuestión la capacidad del gobierno para entablar diálogos y estrategias sin el uso de la violencia. El ambiente era de impotencia, una lucha que apelaba y demandaba justicia, contra lo impune y descarado de la situación. “Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria/ Duele, luego es verdad. Sangre con sangre/ y si la llamo mía traiciono a todos” (Castellanos), en estos versos de la escritora mexicana se expone a Tlatelolco como la herida colectiva que jamás cerrará, una de las tantas que ha marcado esta patria para siempre; una historia de la opresión en su nivel más alto, de la violencia y la sangre en un piso que, por más que se friegue, no ha de limpiarse nunca; “los jóvenes no tenían más armas que su juventud” (Poniatowska 40). Lo del 68 *es* un movimiento que compacta muchas luchas por una causa.

En ese entonces, el presidente en turno era Gustavo Díaz Ordaz y su secretario de gobernación Luis Echeverría, quién posteriormente asumiría la presidencia de la república en el siguiente periodo que comprendía de 1970 a 1976. Echeverría era consciente de que tenía todo en contra. Él y Díaz Ordaz eran señalados como los culpables de la masacre, y en un intento por reconciliarse con los jóvenes y limpiar su imagen junto con la del gobierno, “la década del setenta se [abrió] a la proliferación de talleres literarios[, esto hizo que] las actividades culturales en las universidades e instituciones orientadas a las artes y humanidades aumentaran” (Madariaga Caro 19) y con ello se crearon espacios y se incentivó a la participación cultural en el país. Es durante este periodo que tienen auge las participaciones artísticas; se crean revistas, talleres y muestras de cine, pintura, escultura, teatro y sobre todo literatura. Todo esto desencadenó que varios artistas, principalmente escritores, se alinearan a lo propuesto por el gobierno, vislumbrando en las nuevas medidas una esperanza de cambio. Con la frase: *Echeverría o el fascismo*,

Carlos Fuentes y un grupo de intelectuales confrontaron en 1971 las vías de independencia política que los sectores provenientes del movimiento estudiantil desarrollaban y organizaban entre obreros, campesinos, movimientos populares o mediante la respuesta armada a la represión gubernamental luego del 2 de octubre y el 10 de junio. Para ellos Luis Echeverría era lo menos peor ante el ascenso de la derecha oligárquica, que desde su trinchera también lo cuestionaba (Rascón).

Seducidos por las ideas del entonces presidente, los intelectuales se incorporaron a diversas instancias diplomáticas, cargos culturales y políticos, y demás puestos importantes. “Dice el investigador Jovany Hurtado [que Fuentes] veía a un presidente que propiciaba el pluralismo ideológico, a un político abierto hacia América Latina, que liberó a los presos políticos de 1968 y, sobre todo, que quería escuchar a los artistas” (Bautista). En resumidas palabras, los que lo siguieron, veían en Echeverría “el presidente de las becas, el presidente de los puestos de trabajo que dan dinero, el presidente que otorga reconocimiento y fama” (Madariaga Caro 22). Pues bien,

En México existían dos mundos: la gran cultura y la cultura popular, y no había manera de que se tocaran —es el dictamen de Carlos Chimal, escritor mexicano que también circulaba por las escuelas literarias. La gran cultura a la que se refiere es aquella cobijada bajo el alero del PRI, la que molestaba [...] a todo aquel que estuviera contra la compra y venta del talento (Madariaga Caro 22).

Esta considerable absorción de plumas mexicanas al unísono con el gobierno en turno, y la segregación que de ella devino, hizo que convergieran grupos artísticos en oposición, ya que

el movimiento del 68 había dejado claro que los jóvenes no eran escuchados por el gobierno sino aplastados por este, por lo tanto la manera de comunicar

su descontento no estaba en la tradicional huelga, ni estaba en hacer una declaración pública de sus molestias y exigencias, para los automarginados estaba en la calle, en el rock, en la autogestión y los colectivos; para los guerrilleros en las montañas, la clandestinidad y la violencia. (Madariaga Caro 24)

En medio de este contexto general y de entre el sector inconforme y marginal surge, por supuesto, el Infrarrealismo en el año de 1975. Sus integrantes son los siguientes, y aunque se expone su equivalente ficcional, aún no es momento de abordarlos desde ahí:

Mario Santiago [Ulises Lima], Roberto Bolaño [Arturo Belano], José Vicente Anaya, Juan Esteban Harrington (chileno), Jorge Hernández «Piel Divina» [Piel Divina], Rubén Medina [Rafael Barrios], Ramón y Cuauhtémoc Méndez [Pancho y Moctezuma Rodríguez], Lisa Johnson [Laura Jáuregui], Mara y Vera Larrosa [María y Angélica Font], Gelles Lebrija (prima de las anteriores), Pedro Damián, Víctor Monjarás- Ruiz, Bruno Montané (chileno) [Felipe Müller], Guadalupe Ochoa [Xóchitl García], José Peguero [Jacinto Requena], Estela Ramírez, Lorena de la Rocha y José Rosas Ribeyro (peruano). (Madariaga Caro 51)

Como se dijo desde un principio, este trabajo no solo trasciende a la comparación de personajes y tampoco se detiene en la exposición de su equivalente *real*, más bien opta por las relaciones que hacen posible que Bolaño se configure a través de su literatura de una forma y no de otra. Es por eso, que cuando se habla de Infrarrealismo se habla de una manera de entender al México de los 70: desde lo que está situado afuera querer ser escuchado y demostrar que la literatura no tiene razón de entenderse únicamente en las altas esferas ni desde las relaciones del poder.

A grandes rasgos, este grupo de poetas (y es importante recalcar esto, como se verá más adelante) conforman “el Infrarrealismo, movimiento poético que quería seguir la

tradición vanguardista en la que juventud, locura y poesía son los elementos esenciales” (Madariaga Caro 18), pero ¿de qué vanguardia se habla aquí o de dónde proviene? La respuesta es, en palabras de Bolaño, la siguiente: “El infrarrealismo es un movimiento que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el Infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos” (Cárdenas 8). De la misma manera, el Infrarrealismo tiene antecedentes con Hora Zero, movimiento poético de Perú que buscaba “una poesía «fresca», capaz de mirar cara a cara a su creador y desafiarlo” y cada que tenían oportunidad recordarle a los artistas engréidos que “el poeta defeca y tiene que comer para escribir” (Madariaga Caro 83). Estas dos vertientes de la vanguardia son las que permean la concepción del mundo artístico y unifican los ideales de los infrarrealistas; en ambas corroe el descaro, la valentía y la fuerza de una juventud exploradora y en constante movimiento.

Reclutados, la mayoría de las veces, de los mismos talleres literarios que auspiciaba el gobierno, los jóvenes poetas que, en palabras de José Vicente Anaya, “habían expresado en cierto momento una marginalidad crítica” (Madariaga Caro 18) eran abordados por Mario Santiago y Bolaño, quienes, haciendo uso de su poder de convencimiento y convocatoria, lograban que se interesaran en el movimiento y posteriormente se unieran a ellos. Hugo Gutiérrez Vega, quien fuera editor del suplemento *La jornada semanal*, fallecido en el año 2015, “se acuerda de los infras como jóvenes con morrales y sandalias indias, un estilo de hippies muy mexicanos, muy «folklore nacional», que hablaban de una ruptura total con la realidad, «de buscar las pulsiones inconscientes, casi como los surrealistas y dadaístas, pero aún más abajo, por eso eran los infras»” (Madariaga Caro 60). La propuesta del grupo

infrarrealista es, sin duda, política en el sentido que se oponen directamente a la cultura que se mueve gracias a los intereses del gobierno, es decir:

los poetas acomodados: aquellos que tenían un puesto seguro ante la cultura oficial sin ningún mérito, ya sea por acercarse al gobierno a cambio de una buena beca o lugar de trabajo en el Ministerio de Relaciones Exteriores, o por ser discípulos de algún consagrado literato con todos los buenos contactos [,] estaban contra todo aquel que no fuera un genuino artista de calidad, independiente de cualquier institución o grupo cultural poderoso (66).

Como todo movimiento, los infrarrealistas se pronunciaron a través de tres manifiestos, escritos por José Vicente Anaya, Mario Santiago (ambos en 1975) y Roberto Bolaño en el 76. En ellos explican los orígenes del grupo, su visión frente a la cultura del Estado y el compromiso del poeta frente a la escritura y la vida. Su lectura invita a la rebeldía, al desencanto, a la molestia estética y principalmente a la esperanza. Bolaño titula su manifiesto “Déjenlo todo nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista”, incluido en la Revista *Correspondencia Infra* publicada en 1977; y aunque estrictamente no es el primer manifiesto que se escribe, es el primero que se publica, puesto que el de Anaya “No fue editado en castellano aunque en 1976 se lo publica en su versión en inglés –preparada por Elizabeth Bell- en *Contracultural*, San Francisco, E.E.U.U. Por su parte el manifiesto de Papasquiaro [...] permanece inédito” (Cobas Carral 15) hasta ese entonces. Entre las actitudes a las que se exhorta en el manifiesto de Bolaño está el uso de la literatura con el fin de desarrollar “la verdadera imaginación [, que es] aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana” (Bolaño, Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista 10), es

decir, el poema es la llave hacia la aventura que es la poesía, lo que equivale a decir que la literatura lo es y en esta cualidad de la imaginación, al mismo tiempo destructiva y germinadora de pensamiento, se encuentra intrínseca la propuesta literaria a la que Bolaño y los infrarrealistas aspiran.

A modo de primer acercamiento al contexto determinado en que Bolaño residió en México y de los años que lo marcaron para la escritura de la novela a analizar, este pequeño apartado ofrece un panorama general de los hechos que determinaron al Infrarrealismo como respuesta política y estética; sus antecedentes, modelos y objetivos de quiebre a los que apelaba este grupo de jóvenes. Lo que estos poetas buscaban era idear constantemente nuevas “formas en que podrían «mentarle la madre» a la cultura oficial” (Madariaga Caro 66). A partir de esta clase de actitudes, se fueron haciendo de cierta reputación y esto dio pie a la proliferación de historias alrededor de sus intervenciones en recitales de poesía o en tertulias, una de las más famosas es la aparición en una lectura de Octavio Paz, quién representa toda una institución para el mundo de las letras, ganador del Premio Cervantes en 1981 y el Premio Nobel de literatura en 1990, una vaca sagrada para la cultura nacional e internacional. Bolaño relata: “Nosotros estábamos en contra de los exquisitos, de Octavio Paz y su gente, de los neoestalinistas, de aquellos que se decían escritores sin compromiso y que cobraban del PRI cada mes.” (Cárdenas 8). En este pasaje, los infrarrealistas fueron echados luego de irrumpir en la lectura de Paz. En resumidas cuentas, este tipo de incursiones les valió rechazo y la marginalidad al publicar y en el mundo artístico de la época.

Hasta aquí el contexto.

2. La poesía y el poeta, maneras de entender la vida y la escritura

Para continuar con el curso de la investigación, a continuación, se desarrollarán brevemente dos temas que se complementan (como la obra misma del escritor chileno) y son fundamentales para la autfiguración de Bolaño: la poesía y el poeta. Es así como llegó la hora de introducir los elementos ficcionales y partir de esa relación entre obra y vida, y más importante: la relación escritural y la figura de Bolaño, se determinará el yo autoral presente en esta instancia de su narrativa.

El escritor Fabio Morábito, en su relato “Los poetas no escriben libros” incluido en *El idioma materno*, escribe que “la poesía tiene que ver menos con la escritura que con el aliento, con la voz y el sonido [,] se escribe poesía a pesar de la escritura” (105) y si bien hay una imposibilidad frente a ésta, la cual la dota de autonomía y ritmo, *Los detectives salvajes* no es la excepción, e incluso parece corroborar la idea antes mencionada. El título del texto de Morábito le queda como anillo al dedo a esta novela de Bolaño donde la máxima es que la poesía no se escribe, la poesía se vive. Siguiendo con el breve relato del escritor de procedencia italiana, la poesía goza de una “naturaleza antiescrituraria y antilibresca [referida como] aversión hacia el libro” y más adelante sentencia: “los renglones de la prosa [...] proponen una respiración artificial, en cambio, los versos de la poesía, que se resisten a convertirse en renglones, alientan nuestra respiración perdida” (Morábito 106). Pues bien, los real visceralistas (los infrarrealistas trasladados ya a un nivel ficcional) son los que se empeñan en descifrar en la poesía esa respiración casi secreta, esa cualidad que transmite y es vida. En el libro *Los perros románticos*, específicamente en el poema “Resurrección”, se menciona que: “La poesía entra en el sueño/ como un buzo muerto/ en el ojo de Dios” (Bolaño 7), esta breve imagen, donde la poesía que de por sí se caracteriza por la

desarticulación del sentido y orden, se refuerza cuando se introduce en la esfera onírica. Para Bolaño el juego redundante y contradictorio en otros sentidos, hace que su literatura apunte a distintos sitios y en ella se invite a diversas maneras de lectura, como si su escritura fuese un campo minado por donde el lector recorre el terreno cuidadosamente, palmo a palmo. Sin embargo, hay pistas que son puestas a propósito y lo realmente valioso es que muchas de esas pistas son falsas.

En una entrevista Bolaño responde que, para él, el “poeta, por naturaleza, es un huérfano. El poeta tiende hacia la orfandad. Claro, tiene padres, eso es innegable. La literatura es un flujo continuo y uno es parte de ese flujo. O de un único y gran libro, como decía Borges. Pero el paso civil del poeta es el paso del huérfano” (Cárdenas 8). En la novela eso es determinante ya que los real visceralistas deambulan por la ciudad como niños perdidos, los lugares donde se mueven (y por lo tanto su poesía no mostrada se mueve) es en cafés, bares, colonias, avenidas y calles, compartiendo la amistad, los enemigos en común y los cafés con leche. Esta idea de la orfandad se va reforzando en la obra, en parte por la incesante actitud del grupo contra toda figura de peso en el mundo de las letras, lo cual generó la prácticamente nula aceptación del gremio letrado. Un pasaje que demuestra mejor lo anterior sería cuando Arturo Belano y unos cuantos realvisceralistas van a casa de Manuel Maples Arce a hacerle una entrevista al escritor vanguardista mexicano; por diversos motivos la entrevista se hace por escrito y Maples Arce les dice que vuelvan al cabo de unos días para que se las devuelva ya con sus respuestas. Llega el día y a la cita solo acude Belano; Maples Arce le da la orden a su criada de entregarle la entrevista a Belano junto con dos libros suyos y decir que no se encuentra. Lo que se esperaría es una relación más estrecha desde ese momento entre los realvisceralistas y Maples Arce, en cambio, lo que ocurre es una repulsión

de ambos: tanto del estridentista como de Belano. Al final de su intervención, Maples Arce dice: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación. Nunca volvió” (Bolaño 177).

Prosiguiendo, como punto importante está lo que se podría llamar una ilusión de la escritura, en el sentido de que jamás se hace visible la poesía real visceral: toda la novela versa sobre movimiento real visceralista, y todo se hace, supuestamente, en a favor de la poesía, pero esa escritura no aparece en la novela. Únicamente para poner un ejemplo la siguiente entrada correspondiente al 28 de diciembre en el diario de Juan García Madero (quien precisamente es huérfano, lo cual no se considera fortuito en este trabajo debido a que complementa la definición de poeta brindada por Bolaño) nos habla de una escritura que yace, pero no se lee ni muestra:

“¿Cuántos poemas he escrito?

Desde que esto empezó: cincuentaicinco poemas

Total de páginas: 76.

Total de versos: 2.453.

Ya podría hacer un libro. Mi obra completa.” (Bolaño 120).

En el libro *Roberto Bolaño: una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura* se retoma a Alan Pauls en su ensayo “La solución Bolaño” para exponer que “ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes* escribe nada [,]en todo caso, que nos sea dado a leer [...] si [la novela] es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia” (Ríos Baeza 42). Sobre este tema se han escrito bastante bibliografía, y si bien no es el centro de esta investigación, es importante tenerlo en consideración dada su cualidad

para caracterizar a los personajes que atañen a este trabajo; porque si bien hay una preocupación poética “hay una preocupación mayor por detallar las circunstancias *en torno* a la poesía [...] todos los momentos en los cuales se *bordea* la creación poética (cómo se escribe, sobre qué se escribe, cómo se debe vivir para escribir poesía) [...] los realvisceralistas comparten *un destino*, más no un *trabajo* poético” (52).

Continuando, otro tema que se tratará en este breve apartado, tal como se hizo en el capítulo correspondiente al análisis de *Entre paréntesis*, es la línea de escritores afines a la literatura de Roberto Bolaño; tanto en el libro de ensayos como en la novela hay referencias a obras y escritores que el chileno pone en alto y otros que quedan abajo, esto de alguna manera configura su escritura y la dimensiona desde parámetros específicos. En *Los detectives salvajes* hay un pasaje en particular donde se realiza una taxonomía muy peculiar: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos” y continúa: “Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón [...] y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual” (Bolaño 83). Por esta lista que se extiende durante 3 páginas y que pareciera ser de índole meramente sexual, subyacen motivos en términos de calidad y, al mismo tiempo, de apreciación por parte del grupo visceral y, por lo tanto, de Bolaño. ¿En qué radica que un poeta sea considerado dentro de estas categorías? La pista se encuentra más adelante: “los maricones y maricas vagaban sincopadamente de la Ética a la Estética y visceversa”, y no es hasta que se dice “Deberíamos remontarnos a Amado Nervo [...] para hallar a un poeta de verdad, es decir a un poeta maricón”(83), que la división queda clara: donde se lee “maricón” debe entenderse un poeta de verdad y su contraparte sería el poeta

“marica”, a quienes se estima falsos poetas o simplemente representaban lo que los real visceralistas consideraban opuesto a su propuesta. A los dos poetas que quiero destacar son Efraín Huerta y Nicanor Parra. Sobre el primero se escribe: “la poesía mexicana carecía de poetas maricones, aunque algún optimista pudiera pensar que allí estaba López Velarde o Efraín Huerta”(83), y sobre el segundo: “mariquita con algo de maricón”(85) siendo descritos los poetas mariquitas como “poetas maricones en su sangre que por debilidad o comodidad convivían y acataban -aunque no siempre- los parámetros estéticos y vitales de los maricas” (84).

La relación que se propone con Huerta es la figura del joven poeta que, como los real visceralistas, camina la ciudad, la anda de polo a polo y la hace suya de entre tanto peregrinar en ella. Si bien el poeta mexicano retrata la ciudad haciendo uso del poema y Bolaño, como se ha visto en el análisis, lo hace desde la narrativa de *Los detectives salvajes*, ambos plasman al Distrito Federal como una urbe digna del todo el amor y el odio del mundo, porque hay que odiar lo amado y amar lo que se odia para poder decir que se vive de verdad. La poesía de Efraín Huerta es una invitación al movimiento, al ambulante de los cuerpos que habitan espacios inmensos en una ciudad que se estira y acorta dependiendo de los pasos que se le ofrece. Huerta contiene en su poesía a la ciudad y la doble posibilidad de verla como un “hervidero de envidias,/ criadero de virtudes deshechas al cabo de una hora,/ páramo sofocante, nido blando en que somos/ como una palabra ardiente desoída,/ desierto en que latimos y respiramos vicios,/ ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas,/ lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes” (“Declaración de odio” 129-130) y también “pura, amplia,/ rojiza, cariñosa” (“Declaración de amor” 134). Para él, no se tratan de posibilidades, puesto que son ambas perspectivas convergiendo en un mismo lugar y en una

misma persona: él. Esta doble aceptación de la ciudad está presente en *Los detectives salvajes*, ya que el movimiento es creciente y continuo, además de que permite ver a la ciudad en sus encantos y desencantos, en los lugares que habitan los integrantes del Real visceralismo; hay desplazamientos prácticamente en toda la novela: por supuesto, los hay geográficos: en el mismo D.F los poetas se mueven entre calles y colonias; posteriormente se mueven al Estado de Sonora (en el caso de Belano, Lima y García Madero) y se siguen trasladando dentro de este territorio; luego, en la parte de los testimonios, si bien ya no se sigue con el ambulante de los personajes, los narradores se localizan en diversos puntos del globo y el lector comienza un nuevo recorrido), por último, también los hay en los mismos personajes, pero eso se explicará mejor en los apartados que les corresponden a éstos.

La ciudad no es el único ideal que comparten con Efraín Huerta. “Si Revueltas fue el maestro de la irreverencia, Efraín Huerta lo fue de la humildad ante el oficio” (Madariaga Caro 79); el poeta mexicano escribiría en uno de sus poemínimos, titulado “Amenaza”: “Bienaventurados/ Los poetas/ Pobres/ Porque/ De ellos/ Será/ El reino/ De los/ Suelos” (Huerta 317), que demuestra el espíritu juvenil, irónico y crítico de la poesía de Huerta que en general es una mezcla de sobriedad y erotismo, de vida y experiencia, que atrajo a los real visceralistas y ganó su simpatía. Para terminar con la parte de Huerta, en un fragmento del poema antes citado, titulado “Declaración de odio”, hay unos versos en los que es muy clara la visión que el guanajuatense tenía hacia determinado tipo de poetas y que hace la relación con los infrarrealistas o real visceralistas totalmente obvia dado lo expuesto en el apartado anterior. El poema explica las razones por las que se le declara el odio a la ciudad, siendo una de ellas la siguiente:

“por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,/ ¡por tus poetas, grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa categoría de descastados,/ por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,/ por sus lamentos al crepúsculo y la soledad interminable,/ por sus retorcimientos histéricos de prometeos sin sexo/ o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una flauta” (Huerta 131).

Avanzando, el caso de Nicanor Parra (e incluso de Julio Cortázar) alude a la parte lúdica de Bolaño, la parte creadora de contenido original, innovador. Sobre el poeta chileno, ganador del premio Cervantes, su compatriota dice en el texto “Ocho segundos con Parra”, perteneciente a *Entre paréntesis*:

El que sea valiente que siga a Parra. Sólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen el espíritu puro entre los puros. Pero Parra no escribe una poesía juvenil. Parra no escribe sobre la pureza. Sobre el dolor y la soledad sí que escribe; sobre los desafíos inútiles y necesarios; sobre las palabras condenadas a disgregarse así como también la tribu está condenada a disgregarse. Parra escribe como si al siguiente día fuera a ser electrocutado (Bolaño 92)

Se propone aquí, que la respuesta a la pregunta ¿qué representa Parra para Bolaño y su escritura? es: su carácter irreverente, irónico y crítico; la figura del anti-poeta, volcado contra todo y que en su obra ha “llevado a la práctica una de las máximas ambiciones de la poesía de todos los tiempos: joderle la paciencia al público” (Bolaño 93). Parra escribe en el poema “Manifiesto”, incluido en *Obra gruesa*, lo siguiente: “Señoras y señores/ Esta es nuestra última palabra/ -Nuestra primera y última palabra-:/ Los poetas bajaron del Olimpo”, es decir, bajar del pedestal a los poetas consagrados, intocables, endiosados, ya que “El poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro/ Un

constructor de puertas y ventanas” (Parra 180). Hay, en las palabras de Parra, una exhortación a desacralizar a la poesía y verla como una actividad natural, presente en las acciones cotidianas: ahora ya no hay arquitectos, sino albañiles levantando muros, puertas y ventanas y no palacios: el poeta como practicante de un oficio que dejó de ser sólo un privilegio, el poeta representado en un grupo de jóvenes con tintes revolucionarios, en contra de lo establecido, con la capacidad crítica de escribir.

Más adelante en el poema se lee: “Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo/ Al poeta Barata/ Al poeta Ratón de Biblioteca” (180) y prosigue diciendo que éstos deben ser juzgados “Por construir castillos en el aire/ Por malgastar el espacio y el tiempo/ Redactando sonetos a la luna/ Por agrupar palabras al azar/ A la última moda de Paris./ Para nosotros no:/ El pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón” (181); y por si no hubiera quedado claro: “Nosotros condenamos/ -Y esto sí que lo digo con respeto-/ La poesía de pequeño dios/ La poesía de vaca sagrada/ La poesía de toro furioso” (183). Las distancias que conforma Parra en este poema son determinantes, separa totalmente su propuesta con la poesía de Huidobro, con una poesía nacional, por ejemplo, y hace una distinción clara de sus intereses al escribir antipoesía, antipoemas: “Los resplandores de la poesía/ Deben llegar a todos por igual/ La poesía alcanza para todos” (182). Es fácilmente reconocible las razones de Bolaño para considerar a este poeta su favorito, una pluma con la que comparte más que solo la patria. Los versos de Parra que servirían de puente con *Los detectives salvajes* serían los siguientes, del poema “Composiciones” incluido en *Versos de salón*: “la poesía/ se escribe para vivir” (99).

Es así como estos dos poetas tienen un impacto en la novela a analizar, fungen en este análisis como modos de concebirla en relación a la figura del poeta y el papel de la poesía en

la obra del escritor chileno; además, exponen, como se ha dicho con anterioridad, la figura de Bolaño al compartir ideales estéticos, posturas políticas frente a la literatura y la vida, y si bien no son los únicos a los que Bolaño considera extraordinarios poetas, son los que destacan por su presencia en la esencia propuesta en *Los detectives salvajes* y el Infrarrealismo de manera directa; esto hace que poco a poco se vaya caracterizando la figura de Roberto Bolaño en relación al desarrollo de su escritura, es decir, se autofigure.

Para concluir este apartado, brevemente se hablará de la figura de Mario Santiago Papasquiaro, determinante en la concepción de Bolaño de lo que es ser poeta. Puesto en el plano ficcional: Ulises Lima. Mario Santiago encarna lo que para Bolaño es un poeta de verdad, “Siempre que le preguntaran por México saldría a la palestra como un poeta maravilloso, como el más grande que hubiera conocido, como un ser extrañísimo pero fascinante, digno de retratar” (Madariaga Caro 116). En la novela es un personaje misterioso, que se mueve en el D.F como si su sombra fuera Belano; tanto en la novela como en la vida, se separan una vez que deciden recorrer el mundo, ambos con razones distintas, pero entre ellas una constante: el amor; “En el caso de Mario Santiago, Claudia Kerick fue su mayor motivación. Se había ido a vivir a Jerusalén y él estaba dispuesto a seguirla hasta allá [.] El caso de Bolaño es exactamente opuesto, se fue arrancando de una mala experiencia amorosa” (Madariaga Caro 118-119). Sería interesante, para un trabajo futuro, analizar la figura de Bolaño en contraposición a la de Mario Santiago, se llega aquí gracias a las distancias que sus obras tienen literariamente hablando y el destino que tomaron cada una de ellas, incluyendo el desenlace de sus vidas y en las circunstancias en que se dieron. A esto se le puede adjuntar la crítica de los integrantes pertenecientes al Infrarrealismo, debido a que fue curioso leer que existe cierta inconformidad por la manera en que son retratados en la novela.

Montserrat Madariaga Caro dice sobre Mario Santiago: “encarna el espíritu del grupo: la creación constante, el vivir en un estado poético, como embriagado, fuera de tiempo y de toda convención social. Eso le significó la admiración de los poetas callejeros como él y el desprecio de los poetas de la *socialite* mexicana” y acto seguido determina que “La gran diferencia está en que Mario Santiago publicó muy poco del vasto material que tenía, y cuando lo hizo fue siempre entre amigos, en ediciones artesanales, en cambio, Bolaño terminó siendo editado por Anagrama (123).

Fuese como fuese, la amistad que unía a Bolaño con Mario Santiago y, sobre todo, el compartir perspectivas literarias, fue crucial para la consolidación del grupo Infrarrealista, fue lo que propició de alguna manera que *Los detectives salvajes* tuviera un sustento y un mayor impacto.

En el texto “Literatura y exilio” incluido en *Entre paréntesis*, el chileno escribe lo siguiente:

Mario siguió viviendo en México y escribiendo en México poemas que nadie quería publicar y que posiblemente están entre los mejores de la poesía mexicana de finales del siglo XX, y tuvo accidentes, y se enamoró, y tuvo hijos, y vivió una vida buena o mala [...] y en 1998 un automóvil lo atropelló en circunstancias oscuras, un choque que se dio a la fuga mientras Mario se daba a la muerte, tirado y solo en una calle nocturna de uno de los barrios periféricos de México Distrito Federal [...] y allí murió Mario, como mueren los poetas, sumido en la inconsciencia y sin papeles. (Bolaño 42)

Ambos compartían sueños, ideales y eran parte de un movimiento que ellos habían fundado, con pocas publicaciones y espacios, pero siempre tratados como hermanos el uno al otro. Como dato curioso, “La relación entre ellos es tan espeluznantemente bella y horriblemente

poética que un día después que Bolaño termina de corregir *Los detectives salvajes*, Mario Santiago muere atropellado. Igual que su alter ego, él también era una bomba de tiempo” (Madariaga Caro 117). Bolaño se encargó de inmortalizar a su gran amigo en una novela que sigue siendo leída con ahínco, en ésta, *Ulises Lima* es un personaje entrañable, misterioso, con hábitos extrañamente poéticos como el leer poesía mientras se baña o escribir en los márgenes, las tapas y sobre el texto mismo de los libros poemas de sus caminatas por el D.F

Para concluir, solo quedan los versos escritos por Bolaño en el poema “El burro”, de *Los perros románticos*:

Y a veces sueño que Mario Santiago/
viene a buscarme, o es un poeta sin
rostro,/ una cabeza sin ojos, ni boca, ni nariz,/ sólo piel y voluntad, y yo sin
preguntar nada/ me subo a la moto y partimos/ por los caminos del norte, la
cabeza y yo,/ extraños tripulantes embarcados en una ruta/ miserable, caminos
borrados por el polvo y la lluvia,/ tierra de moscas y lagartijas, matorrales
resecos/ y ventiscas de arena, el único teatro concebible/ para nuestra poesía.
(59-60)

Arturo Belano y Juan García Madero: autofiguras de Roberto Bolaño

Con alivio, con humillación, con terror,
comprendió que él también era una apariencia,
que otro estaba soñándolo

-Jorge Luis Borges

Este capítulo es central para la investigación que aquí se ha expuesto, contiene la base de ésta; como se ha dicho reiteradamente, se analizarán a dos personajes de *Los detectives salvajes*: Arturo Belano y Juan García Madero, pertenecientes al Real visceralismo, y se los abordará como autofiguras de Roberto Bolaño. Se harán consideraciones teóricas desde lo propuesto por Silvia Molloy y principalmente José Amícola. Se prevé que con este eje teórico se llegue a la reflexión en torno al desdoblamiento de Roberto Bolaño y las formas en que se autofigura, dando una imagen más certera del tratamiento del yo en su escritura, así como el impacto que tiene en la concepción de sí por parte de nosotros: los lectores, en su figura como escritor, tomando en cuenta la intencionalidad del texto. Se busca que al final del trabajo se puedan responder a preguntas de tipo: Desde la autofiguración de los personajes, ¿qué implicaciones, de la escritura del yo, están insertas en el ensayo y la novela analizadas? ¿Cómo opera y se desdobra el yo en estas dos esferas narrativas? ¿hay diferencias o es una escritura uniforme en el caso de Bolaño?

1. Arturo Belano

En el libro *Cómo se hace una novela* se dice que “toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo” (Unamuno); y es precisamente la escritura desde el yo aural la que implica un desdoblamiento, cierta complicidad en busca de apropiarse de lo contado, de asir la historia y explorar los límites de la escritura, de duplicar la mirada y volver cómplice al lector. En este sentido, la escritura de Bolaño representa “el fragmentado e inestable sujeto moderno como un hervidero de múltiples yos” (Alberca 20). En *Los detectives salvajes* se hace presente este juego de espejos que reflejan al otro yo construido a partir de un *alter ego*: Arturo Belano. Pero ¿qué es lo que se asocia entre el personaje y Roberto Bolaño? Claramente no existe una correspondencia nominal, puesto que, a pesar de sonar parecido, se nombran distinto; tampoco, y esto es sumamente importante, hay una presencia directa de la voz de este personaje: al igual que lo que ocurre con la poesía, Belano aparece en la narración como una especie de fantasma dado que no tiene una entrada en ninguna de las tres partes de la novela. No obstante, es uno de los protagonistas, dado que la narración gira alrededor de él y Ulises Lima, “se *habla* de ellos, se *comentan* sus circunstancias, pero ellos no están presentes: han desaparecido como centralidad” (Ríos Baeza 53).

Pero deteniéndonos un poco, sobre el *alter ego* se han hecho varios estudios; se sabe que proviene del latín y quiere decir “otro yo”. Surge de la figura del doble, la cual tiene muchas variantes, ya que “se relaciona con la antítesis entre el Bien y el Mal, hasta derivar en una pérdida de identidad o desdoblamiento de personalidad” (Rodrigo Jiménez 3), es decir, “No será lo mismo, por ejemplo, el doble representado por un gemelo idéntico a uno

originado por el desdoblamiento de personalidad” (9). Arturo Belano se considera uno de los representados por el desdoblamiento; La cuestión del doble

Se trata de una problemática compleja de carácter existencial que ha motivado la escritura de numerosas historias de ficción. Por su relación con el enigma de la propia identidad, [éste] supera el campo de la ficción literaria y se inscribe también plenamente en el campo de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, etc. [...] porque, desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un «yo» íntimo, separado y distinto (Herrero Cecilia 18)

Ricardo Piglia y Emilio Renzi, Julio Cortázar y Horacio Oliveira o incluso hasta el propio Morelli, Leonardo Padura y Mario Conde, son ejemplos claros de *alter ego* en la escena literaria latinoamericana, donde el yo “es un sujeto perceptor del mundo y del otro, de los otros que están ahí como un «objeto» con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas y constructivas o disfóricas y destructivas” (18). Se erige una dialéctica que tiende hacia lo lúdico en el caso de la alteridad escritural, el juego está pensado en la difuminación de la frontera entre escritor (ego) y *alter ego*, “En ocasiones [ambos] son meramente intercambiables (Cortázar y el sudamericano en el cuento “El otro cielo”) [o] en ocasiones responden a un desdoblamiento (Borges como alter ego de Borges)” (Kohan 261-262).

Durante una entrevista para la televisión, a Roberto Bolaño, meses antes de la publicación de *Los detectives salvajes*, se le pregunta lo siguiente (hago una transcripción del video de dicha entrevista):

Cuál es tu relación personal, más íntima, pensando en este personaje Belano, que de alguna manera uno llega a pensar en Bolaño, obviamente, y en las cosas que seguramente a Bolaño le habría gustado o no le habría gustado vivir situándose desde donde identificamos al comienzo a Bolaño, al joven soñador,

con una revolución que no pasó, con una historia que fue muy distinta. Cuál es ese juego con este personaje y contigo en esta narrativa

Bolaño suspira. Para las demás preguntas que se le habían formulado hasta ese momento él tenía las respuestas en la punta de la lengua, para esta no. Sabe que la pregunta es totalmente justificada, y tras una breve pausa de quien es forzado a mostrar sus cartas, dice: “el juego es intentar hacer cosas que no hice nunca, pero generalmente eso se queda en el deseo. El juego efectivo es el ejercicio de la memoria”. Pareciera que la respuesta es ambigua, que precisamente el meollo de todo se encuentra en guardar ese secreto. La entrevista parece en vías de continuar, pero él sigue cavilando su respuesta, interrumpe al entrevistador y complementa: “el ejercicio de la memoria, pero bajo un rigor estilístico fuertísimo. Yo no creo para nada en la literatura como dietario, en la literatura como diario de vida, como crónica personal. Yo creo en la literatura como literatura, como un mecanismo, una máquina autosuficiente. Al menos con una autosuficiencia grande” (Bolaño, Entrevista a Roberto Bolaño - Off The Record). ¿Qué pasa entonces con Belano? La respuesta, a pesar de haber sido rematada por el escritor chileno, da la impresión de truco, como si debajo de esa respuesta general se escondiera algo más; al decir esto, no se apunta a la falsedad de la declaración, más bien es a partir de la misma respuesta que se intuye que el juego está en marcha. Personaje y autor se complementan a partir de ese tipo de declaraciones, y más importante, la obra misma se denota como una interconexión casi perfecta, precisamente como “una máquina” funcional a través de este mecanismo.

La pregunta surge de nuevo: quién es Belano en *Los detectives salvajes*. Pues bien, el personaje se va caracterizando conforme la obra avanza y la perspectiva sobre su figura cambia respecto al sujeto de enunciación, es decir, quien ofrece el testimonio o desde donde

es posible el acto narrativo, lo cual hace que la imagen del poeta chileno varíe y se contradiga, pero mejor aún, se abra a las diversas posibilidades; por ejemplo, Juan García Madero lo introduce cuando él y Lima irrumpen en el taller de Álamo. Como observación, es de tomarse en cuenta que “el mejor poema que [él] jamás había escuchado” (Bolaño, *Los detectives salvajes* 16) es recitado por Lima y no por Belano, ya que como se expuso con anterioridad, Lima representa *El poeta* para Bolaño, un tipo “capaz de hacer cualquier cosa por la poesía” (31). Desde García Madero, Belano es un líder, una figura a seguir ya que le abre las puertas de algo más grande, le abre las puertas a la vida del poeta. Belano no corre con la misma suerte cuando en la segunda parte, la cual constituye “un núcleo polifónico” (Ríos Baeza 110), la batuta la llevan diversos personajes que despliegan el ejercicio de la reconstrucción por medio de la memoria. En sus narraciones, efectuadas desde el yo (esto también es importante resaltar), convergen puntos de vista distintos, que hacen de este personaje *alter ego*, un conjunto de contradicciones, de desilusiones a lo que pinta García Madero en el inicio, no sólo respecto a Belano sino al grupo realvisceralista. Solo para dar un pequeño ejemplo de ello, se tomará de la novela la siguiente parte correspondiente a la personaje Laura Jáuregui, quien fuera pareja de Belano por un tiempo e incluso vivieran juntos:

estaba más o menos al tanto de lo que hacía Arturo, y yo pensaba: pero qué imbecilidades se le pasan por la cabeza a este tipo, cómo puede creerse estas tonterías, y de pronto, una noche en que no podía dormir, se me ocurrió que todo era un mensaje para mí. Era una manera de decirme no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer, quédate conmigo. Y entonces comprendí que en el fondo de su ser ese tipo era un canalla. Porque una cosa es engañarse a sí mismo y otra muy distinta engañar a los demás. Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia. (Bolaño 149).

Ante declaraciones como la anterior (la cual no es la única), surge una pregunta en torno a la cual se debe reflexionar: ¿Por qué Bolaño incluye opiniones que van en contra del grupo Realvisceralista o contra su *alter ego*? La respuesta inmediata sería que del cruzamiento de voces se crea una narrativa más rica estéticamente hablando, la parte segunda de la novela es la que atiende de manera más precisa a este personaje, puesto que las personas o narradores ofrecen su testimonio de acuerdo a los encuentros que tuvieron con Belano y Lima; la segunda propuesta sería la distancia que surge entre la época retratada y la fecha de publicación, poco más de 20 años; “Bolaño hace algo increíble, en vez de sentir nostalgia, siente la satisfacción de una etapa superada; no mistifica su pasado joven sino que lo degrada, con humor, con cariño, sí, pero lo mira en menos”. (Madariaga Caro 15); para este análisis, no se trata de Bolaño mirando en menos, más bien de Bolaño mirando desde una perspectiva crítica a partir de la reconstrucción de los hechos relatados y vividos que le dio la distancia antes mencionada; no se trata, por ejemplo, de José Agustín escribiendo *La tumba* y la respectiva propuesta de La Onda que se encauza a una literatura para jóvenes, escrita por jóvenes.

Bolaño se autoconfigura por medio de contradicciones, no sólo en su obra literaria, sino en la esfera pública, que forman parte del mecanismo lúdico de su escritura y ejercicio de desdoblamiento. “esta escritura se desenvuelve en la estética del "otro yo" autorial (*sic*), del desdoblamiento del escritor en un protagonista que ostenta reconocibles perfiles, datos y episodios de su más señalada idiosincrasia; de más está recordar la "construcción" de Arturo Belano como ente alteregótico que recorre *Los detectives salvajes* como un investigador de la vida, un indagador en la realidad poética y ficcional” (Ferrer Solá). Sobre los datos que determinan la relación entre Bolaño y Belano se pueden pensar: su origen chileno, su llegada

a México a los 15 años, ser fundador de un grupo de jóvenes poetas que se movían en busca de un espacio en la escena cultural de México en la década de los 70 (Infrarrealismo o Realvisceralismo), la propuesta y destino de este grupo frente a la literatura, su regreso a Chile durante el Golpe de Estado, su reclusión y salida gracias que uno de los policías que lo encarcela fue compañero suyo en el Liceo (esto se retrata mejor en el cuento “Detectives” en *Llamadas telefónicas*), su amistad con Mario Santiago (Ulises Lima), su salida de México, su estancia en Blanes, Barcelona y paso por Europa, su trabajo como vigilante de un camping.

Para mostrar un ejemplo, en el relato “El gusano”, perteneciente a *Llamadas telefónicas* (1997), se habla desde un yo, que más tarde se reconoce como Arturo Belano, quien es ladrón recurrente de las librerías del centro del D.F: “Los libros los solía comprar en la Librería de Cristal y en la Librería del Sótano. Si tenía poco dinero en la primera, donde siempre había una mesa con saldos, si tenía suficiente en la última, que era la que tenía las novedades. Sino tenía dinero, como sucedía a menudo, los solía robar indistintamente en una u otra” (Bolaño, Cuentos Completos 83); con esto se toca uno de los grandes mitos en torno a Bolaño: el robo de libros, del cual se habló un poco en el capítulo anterior. Sobre esto, el escritor chileno ha declarado en más de una ocasión que llevó a cabo esta actividad durante su juventud y años en México; en la entrevista (citada también en el capítulo anterior, incluida en *Entre paréntesis*) que *Playboy* le hace, se le pregunta “¿Ha robado algún libro que luego no le gustó?”, a lo que él responde “Nunca. Lo bueno de robar libros (y no cajas fuertes) es que uno puede examinar con detenimiento su contenido antes de perpetuar el delito” (Bolaño 335). En *Los detectives salvajes* son los realvisceralistas los que perpetúan este acto casi sagrado de robo de libros: “Les pregunté dónde podía comprar los libros que ellos llevaban la otra noche. La respuesta no me sorprendió: los roban en la Librería Francesa de la Zona

Rosa y en la Librería Baudelaire, de la calle General Martínez, cerca de la calle Horacio, en la Polanco” (Bolaño 30). Estos son algunos de los rasgos que Bolaño deposita en Belano y que lo unen, lo ligan, lo autofiguran. No obstante, este análisis no busca la obviedad respecto estos factores en común entre el *alter ego* y Bolaño, aunque se reconoce que sin ellos la vinculación no sería posible. El enfoque va más allá que la mera corroboración de hechos, y apuntala hacia los aparatos literarios que Bolaño pone en movimiento con la relación de su personaje y él. También la manera en que este escritor comprende nociones como literatura, escritura y que conforman su obra.

Por esta razón, se entiende a Belano como autofiguración en el sentido que José Amícola propone, gracias a que es un personaje por medio del cual Bolaño se autorrepresenta directamente en el despliegue de su pluma. En él se depositan tanto la visión como el espíritu político, cultural y anecdótico del escritor chileno, lo cual permite que se desplace de una obra a otra, del género novelesco al cuentístico, por ejemplo, y el resultado, en lugar de virar hacia el caos, produce orden y coherencia en la narrativa que crea Roberto Bolaño. Belano ofrece, narrativamente hablando, la posibilidad de seguirse desdoblado, de introducirlo en historias y por lo tanto crear un efecto de continuidad narrativa, o alteridad, donde todas las historias sean posibles y coexistentes dentro de una escritura consciente de sí. No se debe dejar a un lado que su novela póstuma *2666* (publicada en 2004) se considera una propuesta encarrilada hacia el ideal de novela total, el cual aparece con el surgimiento del Boom latinoamericano, que está “en busca de una renovación literaria, una ruptura estética y temática de los libros escritos hasta ese momento, [...] creando obras experimentales narradas por más de una voz y presentadas desde múltiples perspectivas” (Galve 31). Para hacer un acercamiento más puntual a este concepto, se puede decir que

explora los límites de la conciencia humana y, desde un plano metafísico, ofrece una interacción con el contexto político, social, histórico, filosófico y cultural que rodea a su autor, insertando además elementos autobiográficos; [...] la novela total no queda encuadrada a ninguna categoría de novela: es una categoría en sí misma, única. Mediante la producción de cientos y cientos de páginas, el escritor pretende alejarla ya desde el comienzo del estereotipo de novela comercial, sencilla, concisa, sin grandes estructuras narrativas ni profundidad de trama. Esta novela total sigue un ritmo narrativo lento, orientado a reflexionar y cuyo objetivo principal es crear una realidad única e inigualable para cada lector. (32-33).

En otras palabras, la novela total postula una manera de concebir a la escritura como una unidad que mira hacia la reunión de pensamientos y experiencias frente a la literatura desde distintos y diferentes perspectivas, una postura que se asemeja a la idea del Aleph; esto es totalmente subjetivo en el sentido de que la experiencia escritural es diferente dependiendo de quién la ejerza; no obstante, si en 2666 se logra este ideal estético es porque *Los detectives salvajes* representa un paso determinante en donde se sintetizan a lo largo de las más de 600 páginas temas, inquietudes, inconformidades y realidades que serían el punto de partida para obras como *Amuleto* (1999), por ejemplo, y pasa lo mismo con la relación entre *La literatura nazi en América* (1996) y *Estrella distante* (1996), donde las historias se desglosan entre sí y se crea una narrativa poseedora de carácter unificador. Pero regresando a la idea de novela total, se entiende que busca atravesar los límites desde donde se puede apreciar una novela, y en su carácter anida la complejidad y tal vez la imposibilidad de llevarla a cabo. Implica una convergencia múltiple de posibilidades estilísticas que exploran y sobrepasan fronteras y a la vez incluye todas las concepciones del género. Para Bolaño esta idea no solo se concentra en una novela de la magnitud de 2666, sino que está esparcida como eje fundacional de su escritura. Y lo más importante es que no yace únicamente a nivel de la

narración, ni siquiera a nivel de la obra, sino que persiste hasta el nivel de su figura como escritor, es decir, afecta directamente “la imagen propia que este individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola 14).

2. Juan García Madero

“Hoy he sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (Bolaño 13). De esta manera inicia *Los detectives salvajes* y con ella la aventura de Juan García Madero, quien se introduce y caracteriza de la siguiente manera: “tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho, sino Letras [...] Soy huérfano” (Bolaño 13). Este personaje es el joven narrador de la primera y tercera parte de la novela, por medio de él se dan a conocer aspectos importantes en la historia. Su diario muestra un mapa del D.F durante la mitad de la década de los 70, ya que en su calidad de nuevo integrante de la pandilla (“No dijeron «grupo» o «movimiento» dijeron pandilla”) (17) recorre los lugares donde los realvisceralistas se reúnen: bares, fondas, calles, incluyendo los sitios donde viven, en los cuales se aprecian diferencias que se ciñen a la distancia económica y social. Para ejemplificar, está el caso de las hermanas Font que viven en la colonia Condesa “en una elegante y bonita casa de dos pisos con jardín y patio trasero” (32), en contraste a Ulises Lima, quien vive en una azotea de la calle Anáhuac, “cerca de Insurgentes [en un] habitáculo [...] pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho” (29). Juan García Madero nos adentra como lectores desde su mirada que desconoce el mundo realvisceral y a la par vamos descubriendo sus virtudes y carencias.

¿Cómo se caracteriza, entonces, a este personaje? García Madero es un joven con un creciente interés e inclinación por las letras (como se explicitó anteriormente en la entrada

citada de su diario, e incluso se aprecia en el acto mismo de escribir uno), su mirada está puesta en la poesía y como alternativa a la promesa que le hace a su tío de estudiar Derecho, se inscribe en un taller de poesía en la UNAM (recordemos que, de acuerdo al contexto, durante esta época hay un auge de espacios culturales). Se presenta a García Madero como un inconforme del método de enseñanza y de la autoridad a cargo del taller: Julio César Álamo; las razones que explican lo anterior son que él piensa que Álamo no es lo suficientemente bueno por desconocer cuanta figura retórica él sí conoce. En García Madero hay un espíritu academicista, de saber de enciclopedia; él cree (y esto es determinante) en el conocimiento por medio de los libros o, mejor dicho, los libros como única prueba válida de sabiduría. Es un defensor del lenguaje, conservador de la forma clásica de la poesía al inicio de la novela (estas nociones cambian rotundamente para el cierre de su diario, como se verá más adelante). Esta manera de plantearse la rigurosidad a la que debe ser sometida la literatura lo hace acreedor a la burla de sus compañeros que lo tachan de pedante; en esos compañeros que se ciñen a las enseñanzas de Álamo se puede condensar la representación de los poetas a los que el Infrarrealismo repudiaba: aquellos dispuestos a hacer todo y soportar todo con tal de asegurar un puesto bajo el alero institucional. Como prueba, se da la siguiente descripción una vez que Lima y Belano han abierto la discusión en el taller: “Entonces comenzó la batalla. Los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller [...] los mismos que recibían en actitud estoica sus críticas implacables y que ahora se revelaban [...] como sus más fieles defensores” (Bolaño 15-16); la idea se refuerza cuando se dice más adelante: “Después Arturo Belano se levantó y dijo que andaban buscando poetas que quisieran participar en la revista que los real visceralistas pensaban sacar. A todos les hubiera

gustado apuntarse, pero después de la discusión se sentían algo corridos y nadie abrió la boca” (16)

Juan García Madero posee un sentido purista de la poesía, de la literatura; siente un entusiasmo enorme una vez que es parte del grupo real visceral, en él vislumbra la posibilidad de hablar de literatura y hacer literatura, experimenta el andar nocturno del poeta en las noches bohemias del D.F junto a sus nuevos amigos; en la entrada del 11 de noviembre sentencia: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana” (30), bajo este sueño revolucionario, se mueve Juan García Madero en las primeras páginas de la novela y como síntesis de su esencia, aparece la siguiente línea, la cual denota su apetito literario y la apertura a un sentimiento que siempre anheló: “todos los libros del mundo están esperando a que los lea” (17). Con una enorme ilusión y arrojo, el narrador se alista en un grupo del cual no sabe mucho ni está seguro de qué busca, toma retazos de información que atrapa de las conversaciones con Lima, Belano, y los integrantes que realmente creen en esa propuesta: “En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo totalmente en serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta” (17); lo que en apariencia es un grupo, en la práctica descrita en la novela se ve más como el delirio de Belano y Lima, y si hay unidad, esa radicaría en la camaradería y la experiencia, mas no en la propuesta estética.

Ahora bien, para este trabajo de investigación se considera al personaje Juan García Madero como una autofiguración de Roberto Bolaño durante su etapa juvenil. Se postula lo anterior ya que, al igual que con relación a Arturo Belano, existen características, actitudes y

momentos de la vida del escritor que se desdoblaron en la configuración del mismo personaje narrador de dos terceras partes de la novela.

Están presente los siguientes datos que relacionan a ambos dentro de un mismo espacio que es posible a través de la escritura, no sólo en la novela, sino en cuentos, que ligan directamente al Bolaño joven con su autorrepresentación:

García Madero escribe en la primera entrega de su diario: “A las seis de la mañana tomé otro pesero, esta vez solo, que me trajo hasta la colonia Lindavista, donde vivo” (17), el dato parecerá menor, sin embargo, cobra relevancia una vez que se tiene en cuenta que Bolaño ha manifestado en varias entrevistas y declaraciones que él a su llegada de Chile a México vivió en dicha colonia ubicada al norte del D.F. Hasta este punto parece haber una simple relación en el sentido de dato biográfico trasladado al papel, pero se fortifica la idea cuando en la sección “Cuentos póstumos *El secreto del mal*”, aparecida en sus *Cuentos completos* (ed. Vintage Español), hay un relato publicado bajo el nombre “La colonia Lindavista”, el cual inicia así: “Cuando llegamos a México, en 1968, pasamos los primeros días en casa de un amigo de mi madre y luego alquilamos un departamento en la colonia Lindavista [...] era una calle estrecha pero grande, al menos de cuatro cuadras” (Bolaño 595). La relación entre hecho y ficción se muestra en los chispazos que la novela, en voz de Juan García Madero, va dejando como pistas, por medio de las cuales el lector realiza su labor y a partir de las conjeturas que se van creando, se perfila a este personaje como parte de Bolaño, tal vez no en el sentido en que lo es Belano, pero atravesado por la figura del escritor chileno, sin duda.

Si “El encuentro del yo con el libro es crucial; a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera” (Molloy

28), el encuentro, para Juan García Madero, se da cuando ya es parte del Realvisceralismo, cuando deja de ir regularmente a la Universidad y escribe en su diario: “He descubierto un poema maravilloso. De su autor, Efrén Rebolledo (1877-1929), nunca me dijeron nada en mis clases de literatura” (Bolaño 21), acto seguido lo transcribe y explica que, después de leerlo por primera vez, procedió a masturbarse mientras lo recitaba; en este acto se encuentra a la poesía en primer lugar como experiencia y después como objeto de análisis, puesto que una vez “ya aliviado [el cuerpo], he tenido la ocasión de reflexionar sobre el poema” (22), es decir, luego de sentir la poesía, de vivirla, se puede escribir y hacer crítica sobre ella. En este sentido García Madero es todo un realvisceralista. Para reforzar lo que propone Molloy, y lo que le ocurre a García Madero, se explica: “La escena de lectura no corresponde necesariamente al primer libro que se lee de niño. La experiencia implica el reconocimiento de una lectura cualitativamente diferente de la practicada hasta ese entonces: de pronto se reconoce un libro de entre muchos otros, el Libro de los comienzos” (Molloy 29).

Hay que tener en cuenta, y esto es muy importante, que este trabajo tiene su sustento teórico en José Amícola, ya que lo que Molloy está analizando son “las diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (11), entendiendo que la autora expone a la autofiguración en un contexto general, donde “la alteridad de la autofiguración a través de la lectura es, a su vez, movimiento que introduce una extrañeza similar al proyecto autobiográfico” (105-106). Sin embargo, como acercamiento (ya que Amícola retoma lo dicho por Molloy con la variante de asumir a la autofiguración como representación) es determinante lo propuesto por la escritora y ensayista argentina al momento de dilucidar estructuras y formulas persistentes

en textos de índole autobiográfica, lo cual se utilizará un poco más adelante para este apartado de Juan García Madero.

Retomando un poco la idea de la apertura a través de los libros, “El Libro de los Comienzos” desencadena una amplia lista de obras que unen a los jóvenes del grupo realvisceral; “A menudo se asocia la escena de la lectura con un mentor. En algunos casos se trata de un maestro real, pero las más de las veces es una especie de guía que dirige las lecturas del niño” (Molloy 30). Juan García Madero es niño en el sentido de su inocencia lectora, por así decirlo, recién iniciado en la lectura; de las pláticas con sus compañeros literarios, García Madero absorbe un torrente enorme de bibliografía, de textos iniciales que lo curten y moldean como lector. La obra en sí, la novela de Bolaño en términos generales está plagada de referencias, de autores conocidos y otros no tanto, de obras propias al canon y unas fuera de él. Detrás del saber titánico de Bolaño desarrollado en sus historias, hay un ávido lector que ha dedicado toda su vida a los libros, que al igual que García Madero se inició desde temprana edad y jamás se detuvo. “A mí la literatura me ha servido básicamente para leer. En el momento en que decido que voy a ser escritor, me pongo a leer”, dice Roberto Bolaño, “Y gracias a la literatura he podido leer libros maravillosos, increíbles, como encontrar tesoros [...] La literatura a mí me ha producido riqueza, es riqueza” (Cárdenas 9); para él el orden natural es lectura y luego escritura: “Escribir no es normal. Lo normal es leer y lo placentero es leer; incluso lo elegante es leer. Escribir es un ejercicio de masoquismo; leer a veces puede ser un ejercicio de sadismo, pero generalmente es una ocupación interesantísima” (Bolaño, Entrevista a Roberto Bolaño - Off The Record). Ya sea leyendo o escribiendo, la literatura ocupa o, mejor dicho, abarca la existencia de este joven narrador, su

destino está marcado por las letras, tanto que se arroja en la búsqueda de la madre de los infrarrealistas, Cesárea Tinajero, sin pensarlo dos veces.

Ya antes se ha mencionado la metamorfosis que Juan García Madero experimenta, el claro desplazamiento que se produce en su concepción de la poesía y la escritura: “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales. Belano y Lima parecen dos fantasmas” (Bolaño, *Los detectives salvajes* 113). García Madero parece ser el único real visceralista que se dedica a escribir y se aprecia en la novela que existe una fascinación respecto al ejercicio de la escritura (en este sentido: se lee en la novela que en su diario escribe que escribe, lo cual produce una especie de efecto borgiano), aunque jamás se nos muestre qué, por supuesto, más allá de la escritura que se muestra al redactar su diario. “El cambio fundamental de García Madero ocurre no tanto en lo poético sino en lo vital, desacralizando así la práctica literaria” (Ríos Baeza 102), en esta actitud se encuentra inserta la propuesta de Nicanor Parra, mostrada anteriormente bajo el poema “Manifiesto”. En la entrada correspondiente al 11 de diciembre, el joven escribe, como si del balance de su vida se tratara:

Antes no tenía tiempo para nada, ahora tengo tiempo para todo. Vivía montado en camiones y metros, obligado a recorrer la ciudad de norte a sur por lo menos dos veces al día. Ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día. En nuestro cuarto de vecindad ya comienza a crecer una pequeña biblioteca producto de mis hurtos y visitas a librerías [...] buscando a dos amigos desaparecidos (Bolaño 104).

Lo anterior nos habla de un sentimiento de la libertad por medio de la experiencia, pues la vida del joven de 17 años ya no está sujeta a las normas institucionales (dejó la

Universidad), mucho menos a la rutina del trabajo, en él se ha operado una libertad, una suerte de poeta que, como Efraín Huerta, anda la ciudad, la vive.

García Madero vive la poesía, tiene una vida de poeta marcada por la carencia y el arrojo. Lo destacable de su diario, es que en él se aprecia una individualidad que se demuestra en el hecho de que, a pesar de estar buscando a Lima y a Belano constantemente, a él le suceden cosas también: no es un personaje que exista en función de los protagonistas, aunque la relación que tiene con ellos sea magnética, como si necesitara de su presencia para volver total la experiencia. Como decía, a García Madero le suceden cosas, padece, sufre y se enferma, se enamora y le parten el corazón, se ilusiona y desespera, en fin, tiene sus propios problemas. La historia de Belano y Lima transcurre subterráneamente y al final de la primera parte del diario, se une (casi como si obrara el destino) con el del joven narrador, cuando la vida de éste parece estar a la deriva: “Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (Bolaño 117), las figuras de los que lo iniciaron en la aventura aparecen al rescate para ofrecerle la posibilidad de una aún más grande: encontrar a la poeta perdida Cesárea Tinajero: “aunque tengamos que levantar todas las piedras del norte”, le prometen bajo el efecto del mezcal “Los suicidas” a Amadeo Salvatierra, aclarando que “lo hacían por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo” (553); y salvar a Lupe de las garras de su poderoso proxeneta. Su vida, al igual que el año, cambiarán para siempre después de que García Madero sea consciente y reconozca: “Supe que siempre había querido marcharme” (136) y suba al coche que “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 [...] nos perdíamos en dirección al norte del D.F” (137), en lo que representa un punto de no retorno.

Madariaga Caro dice que Ramón Méndez (Pancho Rodríguez en la novela) “encontró muy presuntuosa e inverosímil la erudición de García Madero”, y en palabras del infrarrealista, apunta: “«¿Quién de los escritores sabe de memoria todas esas figuras literarias y en qué consisten? Intuitivamente las vas usando y cuando quieres precisar vas a un diccionario. Se sabe que no es Juan [Juan Esteban Harrington] sino Roberto»” (Madariaga Caro 131). Un Roberto en la plenitud de la juventud, con la mentalidad propia de los primeros años, con ganas de comerse al mundo y creyendo fervorosamente que cuenta con las armas suficientes para poder cambiarlo desde su trinchera: la escritura.

En la tercera parte, “Los desiertos de Sonora”, Juan García Madero reaparece con su diario y escribe lo siguiente, demostrando que la escritura es recreación (en todo sentido, tanto en su acepción lúdica como en la dirigida a volver a crear):

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 será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar (Bolaño 557)

Se presenta un claro guiño al cuento “El perseguidor”, incluido en *Las armas secretas*, del escritor argentino, admirado por Bolaño, Julio Cortázar, quien como ya se mencionó anteriormente representa el carácter original e innovador que busca Bolaño estéticamente en la literatura. Recordemos que en el cuento del argentino se menciona que, durante una grabación, el protagonista, Johnny Carter toca el saxofón y “justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: «Esto lo estoy tocando mañana»” (Cortázar, *El perseguidor* 302).

Desde su calidad de escritor, García Madero reproduce prácticamente la frase de Johnny, en un acto que nos recuerda que el tiempo se alarga y acorta a velocidades vertiginosas y que la escritura es una manera, con relación a la música del saxofonista, en que la continuidad es un efecto que se muestra a voluntad de quién escribe (o toca). Para ejemplificar lo anterior en un plano afuera de la novela, está el acomodo que Bolaño dispone para *Los detectives salvajes*: tres partes donde el orden cronológico sería el inicio y el fin del diario de García Madero y luego la parte de los testimonios; sin embargo, para los fines estéticos y buscando un mejor efecto en la narración, se muestran de la manera en que fue publicada la novela, con una ruptura del tiempo y su lógica lineal. Esto prueba que la convicción de Bolaño y su concepto de literatura no sólo la viven los personajes, sino que se aplica a la manera en que se construye la narración: forma y fondo convergen bajo los mismos parámetros, los cuales hacen que exista comunión entre planos narrativos, a pesar de la marcada intención fragmentaria.

Durante el viaje rumbo a Sonora ocurre algo que posteriormente significará un cambio en Juan García Madero. Y es que, para distraerse y matar el tiempo de camino, el joven poeta le hace preguntas sobre las figuras retóricas que conoce a Lima, Belano y Lupe; pasado un tiempo es la misma Lupe la que toma la palabra y, al contrario de García Madero, les pregunta sobre expresiones y palabras de uso coloquial, jerga que ella ha aprendido a lo largo de su vida en el ambiente donde se ha desenvuelto y por el cual se encuentra en calidad de peligro. Dentro de aquel Impala blanco que surca los caminos rumbo al norte, el lenguaje converge desde dos perspectivas: una teórica y la otra práctica, una que le da el poder a la Academia y la otra que se lo otorga a los hablantes. En la comunión de ambas formas de usar las palabras, García Madero es testigo de que al final del día el fin del lenguaje es el mismo:

entretener a cuatro personas que huyen rumbo al desierto, lo que equivale a decir que el lenguaje es más lenguaje cuando se expone en su forma más lúdica y recreativa. La idea es explotada a tal grado, que lo que aparece después ya no son letras sino dibujos, que remite a una total desarticulación de la palabra. “El recurso del dibujo [...] puede analizarse en cuanto divertimento o en cuanto tributo a los orígenes del realvisceralismo. Se conoce un solo poema, no lingüístico, de Cesárea Tinajero, llamado «Sión»” (Ríos Baeza 110), el cual, en la novela, es interpretado por los realvisceralistas como “una broma que encubre algo muy serio” (Bolaño 376) y más adelante: “un barco en un mar de calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta” (401). Esta interpretación simple, tal vez adolece de su misma simplicidad y llega a producir más ambigüedad, o al menos el presentimiento de que algo más subyace en el poema visual. Sobre él hay tantas interpretaciones como lectores de Bolaño; este trabajo no busca develar una interpretación más, pero sí subrayar que en su forma ambigua se encuentra, al igual que en las declaraciones del escritor chileno revisadas con anterioridad, un principio de indeterminación al más puro estilo de La Estética de la Recepción, el cual involucra como punto fundamental al lector y su papel dentro de la obra de Bolaño y que configura la propuesta lúdica con la que el chileno se planta en su escritura.

En García Madero, Bolaño tiene la posibilidad de desdoblarse, pero en una época específica: la de su juventud, sus primeros acercamientos al mundo de las letras. A través de este personaje se manifiesta el espíritu arrojadizo y ambicioso de Bolaño que no hace más que indicar su proceso de incursión en la poesía y el respeto que toda la vida le profirió. Con García Madero se expresa una época de cambios, de ceremonias de iniciación, ya que si bien cuando fue invitado a formar parte del grupo realvisceral no tuvo una, no le hicieron falta en lo que continuó de diégesis. Como se expuso a lo largo de este apartado dedicado a él, García

Madero posee en su naturaleza un gran interés por la poesía y una concepción definida de lo que para él es alguien que sabe de literatura, su instinto academicista poco a poco se desvanece y se embauca en una propuesta más sobre la experiencia que sobre la teoría rigurosa. “Si al comienzo –«Mexicanos perdidos en México (1975)»– se observaba a un joven que se había fragilizado porque sus tíos lo habían inscrito en la carrera universitaria que no deseaba, hacia el final –«Los desiertos de Sonora (1976)»– se evidencia a un hombre endurecido, que conoce los bajos fondos de la prostitución y el montaje defequenses y nortños” (Ríos Baeza 101-102).

Como conclusión de este cuarto capítulo y basándome en las indagaciones del anterior (porque como dije antes, el tercer capítulo sirve para concebir la poética de Bolaño desde un panorama más específico) para entender la propuesta que Arturo Belano y Juan García Madero encarnan, es necesario partir desde el contexto en que la novela es pensada y representada, gracias a ese panorama se entiende la actitud y la inconformidad que está latente durante la época, una atmósfera de impunidad combatida por la rabia de cualquier mexicano que tenga memoria. De dicho contexto surgen maneras de entender el paisaje cultural de México y el surgimiento de espacios destinados al arte, y las personas que están a cargo de dichos espacios. Se produce una segregación para quienes no están alineados bajo la norma institucional. Es un tiempo de convergencia de muchas luchas. Gracias a ello se conoce la propuesta estética y política del movimiento Infrarrealista, que una vez reflejado por el espejo de la ficción sería el Real visceralismo, y su accionar desde el margen para ser escuchados. En este grupo hay rebeldía y un espíritu joven que atraviesa su poesía. Se hablan de nociones fundamentales en que Bolaño considera a la escritura, a la poesía y al poeta, así como sus filiaciones literarias, en las que se pudo hacer la indagación del por qué ellos y no

otros son tomados en cuenta y salen bien parados tanto en la novela como en entrevistas, y textos del chileno. Gracias a temas de mutuo interés y actitudes frente a sus obras y al mundo de las letras, Nicanor Parra y Efraín Huerta fueron tomados como punteros de lo que Bolaño considera la buena literatura, los buenos poetas, y que curiosamente tiene que ver no sólo con un tema estético sino político alrededor de la figura de estos escritores latinoamericanos. En Bolaño persiste la ironía, la característica lúdica de su escritura, la búsqueda de originalidad y una constante apuesta por explorar los límites de la literatura; sobre todo si estos límites se difuminan y terminan confundiendo constantemente.

En el caso de los dos personajes que se analizaron y en los que está depositado el núcleo de este trabajo, se puede concluir que son autofiguras ya que son formas en que Roberto Bolaño se autorrepresenta, uno bajo la figura del *alter ego* y otro como una autofigura juvenil, ambos son producto del desdoblamiento del escritor chileno en su literatura, los dos comparten rasgos biográficos que los unen directamente a Bolaño, aunque, como se aclaró en varias ocasiones, no es la única manera de definirlos. No hay una correspondencia nominal, puesto que los nombres de los personajes no son el mismo que el del autor, pero lo que sí hay son elementos que complementan y afianzan la imagen del escritor galardonado con el Premio Rómulo Gallegos. En estos dos personajes funcionan como vehículos de pensamiento por medio de los cuales Bolaño puede desprender su escritura con la certeza estética de su ideología, también producen el efecto deseado porque facilitan que se enuncie desde el yo que apela al reconocimiento del narrador y al sentimiento empático del lector. Para el caso de García Madero, quien es el narrador de la primera y tercera parte, lo dicho anteriormente se empalma muy bien, porque a la par que se adentra en el mundo real visceral nos lleva con él y nos hace partícipes de la acción. Para Belano hay una distancia

más grande ya que no enuncia, sin embargo, esta carencia se compensa con los más de 90 testimonios sobre él y su compinche Lima, en lo que sería una reconstrucción de un personaje ausente todo el tiempo, un personaje escurridizo y fantasmal que desaparece de manera intermitente a lo largo de la diégesis, pero que jamás deja de tener una presencia en la misma. Quien se apropia realmente de la novela es Juan García Madero, la hace suya por medio de la palabra; a Belano nadie le discutiría el papel protagónico en *Los detectives salvajes*, pero quien ofrece una mayor apertura narrativa es García Madero.

Es así como, en este punto de la investigación, surgen algunas dudas válidas en todo sentido: Si García Madero es una autofiguración de Bolaño y Arturo Belano también ¿Qué los vuelve distinguibles? ¿Cómo es que pueden coexistir, dado que la presencia de uno significaría su yo en una etapa más joven o vieja, pero a fin de cuentas el mismo yo? La respuesta que se propone ante estas incógnitas sería que precisamente lo único que comparten son los rasgos de los que ya se habló, pero ambos representan momentos diferentes y, por consiguiente, cargados de significados distintos que los vuelve entes autónomos que se desplazan por la narrativa de la novela de maneras y en funciones individuales. Por obra de la escritura de Bolaño sus destinos se cruzan y parece que comparten un mismo camino, pero no son parecidos simplemente porque no son la misma persona. Y aquí hay un punto determinante: Juan García Madero está destinado a desaparecer porque esa parte de Bolaño ya no existe en el presente de su escritura, ya no es el chavito de 17 años con esa mentalidad que lo formó, ahora tiene otra perspectiva de la vida y de la literatura, otros intereses insertos en ella. Esta distancia, como ya se dijo en algún momento, obedece al trecho que se produce entre el Bolaño infrarrealista de los 70 y el Bolaño de 1998, publicado por Anagrama y a unos años de morir. Es por eso por lo que Juan García Madero y Arturo Belano no pueden

converger en la novela siempre, porque de haber dos autofiguras para el final de la diégesis, se anularían en su misma calidad de autorrepresentaciones, debe haber una distancia y, con ella, una evolución, es decir, un cambio y sobre todo una diferencia, como pensaría Paul De Man.

Ya para concluir este capítulo, hay un recurso que Bolaño utiliza y es la contradicción, como ya se ha expuesto antes, la cual hace tambalear las categorías que la misma narración produce. Es así como en el último testimonio (de manera cronológica) que data de 1996, los Real visceralistas son estudiados ya como movimiento, y el ingreso al canon universitario hace que el grupo se vuelva parte del sistema de alguna manera, ya que se les fija dentro de un aparato crítico. Aunque esto no es lo más relevante de la entrada del personaje Ernesto García Grajales, de la Universidad de Pachuca, forma parte de la mirada crítica del mismo Bolaño. Lo destacable de la intervención del “único estudioso de los real visceralistas que existe en México” (Bolaño 550) es la siguiente parte, correspondiente a cuando habla de los integrantes del grupo: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será” (Bolaño 551). La segunda parte finaliza prácticamente una vez más bajo un halo de duda, con el fin de difuminar las barreras y cuestionarse las cosas como se presentan. Todo esto y más es Roberto Bolaño.

Conclusión general

Este trabajo de investigación surge a partir de la inquietud en torno a un fenómeno que, en palabras de Angélica Tornero, se ha presentado “Desde hace veinte años, por lo menos”, se trata de “las escrituras del yo [, las cuales] han irrumpido en la escena literaria de manera palmaria en el ámbito occidental” (Tornero 50) y la suma de un interés por la obra de Roberto Bolaño, que hasta la actualidad sigue representando un fenómeno literario, al grado de que al día que se escribe esto, se siguen publicando novelas, textos y poemas que, aún después de fallecido, consignan la escritura del chileno y lo autofiguran.

Como se mostró en el primer capítulo, el yo ha estado presente desde hace varios siglos, bajo circunstancias y perspectivas distintas e inherentes a la época que las contiene, por medio de las cuales se da fe de su evolución hasta nuestros días. Para lo que atañe a este trabajo se parte de las *Confesiones* de San Agustín, y a grandes rasgos se continúa con Michel de Montaigne y sus *Ensayos* y se llega a las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, considerada la obra que da pie a la autobiografía como género. Desde este punto se crea una apertura en materia de estudios sobre la autobiografía, el género obtiene un interés mayúsculo y se comienzan a hacer trabajos de investigación con el propósito de asir las cualidades, los límites y posibilidades que encierra. Se aprecian los intentos por determinar y fijar a la autobiografía, sin embargo, a cada tentativa de resolución le preceden nuevos problemas y distintos modos de concepción, que hacen del proceso teórico una labor amplia y que aporta nuevas perspectivas. Surgen figuras como Lejeune con nociones como el pacto autobiográfico; posteriormente Eakin, Gusdorf, De Man, desarrollarían los estudios correspondientes a las problemáticas que de la autobiografía se desprende; Doubrovsky,

Casas, Loureiro, Alberca, Molloy, Amícola, a los asuntos que atañen a los conceptos y nuevas acepciones que de ella se toman. La autoficción aparece y con ella el reto teórico de toda la vida: definir sus límites. La proliferación de escrituras que atañen al yo provén de material de análisis y, paradójicamente, dificultan su catalogación. Hay variantes que surgen como propuestas de avance y de análisis, entre ellas la autofiguración, término utilizado por Sylvia Molloy, y retomado por José Amícola en su acepción de representación, ya expuesta con anterioridad. Este trabajo de investigación y análisis tiene como eje el término antes mencionado, ya que posibilita la indagación sobre las formas en que un autor, en este caso Roberto Bolaño, se desdobra en su escritura y crea una imagen que repercute no sólo en su obra escritural sino en su figura como autor.

El yo del escritor chileno, se desdobra de la siguiente forma en las obras analizadas en este trabajo:

1. *Entre paréntesis*: refiere a un yo que el lector asume de inmediato como Bolaño, en primera instancia porque la naturaleza del libro (un compendio de textos como discursos, opiniones, reseñas, anécdotas, y entrevistas) así lo marca, y se refuerza bajo el nombre que se observa en la portada de dicho libro. El lector que es frecuente a la compra de obras de esta índole es aquél que en las declaraciones y opiniones busca encontrar pistas que lo acerquen a libros, formas de abordar personajes y posturas en torno a diversos temas que son recurrentes en la escritura del autor leído. De la naturaleza de los textos se puede decir que existe una expectativa bajo la que se mueve la lectura: la del compromiso con la verdad. Al no tratarse ya de una obra literaria, el

lector espera que lo que se narra en esos textos diversos sea verídico, es decir, que el escritor a quien admiran se sincere y cuente hechos reales.

De más está decir que esa expectativa está muy lejos de lo que suelen ser esas obras. El escritor no baja la guardia, el lector sí. En el caso de Bolaño, sus escritos “no ficcionales” jamás pierden la estética que atraviesa su obra ficcional. Por supuesto que cumplen (en parte) con la forma verídica y anecdótica que el género presupone, pero basta con prestar atención para darnos cuenta de que su propuesta lúdica, contradictoria e irreverente no desaparecen. En los textos analizados en *Entre paréntesis*, se pudieron determinar temas, escritores y visiones afines a la práctica literaria del escritor chileno, un espíritu que concentra tentativas que admira de figuras como Parra, Borges, Cortázar, que no hacen más que determinar su obra y situarla en parámetros literarios específicos.

La admisión del texto “Playa” nos saca del sitio desde donde el carácter del libro nos había situado, y nos da la cachetada que nos hace reaccionar y sobre todo recordar que quien enuncia no es otro que el mismo que ha escrito poesía y narrativa, es decir, el yo ficcional de Bolaño. A su vez, todo es parte de una totalidad, como mencionaba Georges Perec y lo que se nos presenta es tan solo una parte. De ahí que, para entender mejor las reglas del juego, se debe ver el panorama entero.

2. *Los detectives salvajes*: esta novela contiene los rasgos esenciales que a lo largo de la obra de Bolaño se desarrollan. En ella pudimos encontrar referencias y conceptos como la poesía, el poeta, la ideología de Bolaño y su mirada crítica, los cuales refuerzan la figura del autor al momento de autorrepresentarse. Estos puntos son determinantes para la lectura de su obra y presuponen ideales estéticos a seguir en su

escritura. En el texto “Acerca de «Los detectives salvajes»”, incluido en *Entre paréntesis*, y del cual ya se habló con anterioridad, Bolaño expone que “la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como agonía. También se puede leer como juego” (Bolaño 327). De esas posibilidades de lectura surgen las montañas de estudios que circundan la novela de Bolaño.

El yo novelesco de Roberto Bolaño es representado a través de dos de sus personajes: Arturo Belano y Juan García Madero. El primero es tomado como autofiguración en su calidad de *alter ego*, mientras que el segundo es propuesto como una autofiguración juvenil del chileno. Ambos le confieren a Bolaño la capacidad de desdoblarse dentro de su narrativa. Sobre Belano podemos decir que encarna la propuesta estética de Bolaño a lo largo de la obra. Es capaz de manifestarse en diferentes instancias narrativas y tiene incursión en más textos: se aprecia tanto en cuentos como en novelas, y dota de sentido unitario la escritura de Bolaño. Por medio de él el lector urde la historia del chileno, siempre con la duda, pero de forma más confiada gracias a sus múltiples apariciones y la corroboración de características y hechos que lo atraviesan junto con la vida del autor.

En Juan García Madero, podemos observar los primeros pasos de un joven con las ganas y el anhelo de ser poeta. A través de él, y gracias a las correspondencias que existen con Bolaño en una etapa juvenil, se presenta el espíritu puro de los realvisceralistas, su carácter revolucionario en la teoría. Bolaño habla de sí a través de este personaje, en él convergen las aspiraciones y sueños de su generación.

Para este análisis ambos son tomados desde su calidad de autofiguras que funcionan como vehículo de las ideas primeras (en el caso de García Madero) y que se asentaron en la escritura de Roberto Bolaño (en el caso de Arturo Belano); es por eso que ambos no pueden coexistir en la novela, ya que la parte juvenil representada por García Madero ya no está presente en Bolaño, de ahí su desaparición en los desiertos de Sonora y la duda de su existencia basada en los registros que al final de la novela hace el académico sobre los realvisceralistas, ya expuesto en el análisis.

Otro punto que considerar en esta conclusión es el papel del lector. Cuando en la entrevista antes presentada para la revista *Playboy*, se le pregunta a Bolaño: ¿Piensa alguna vez en sus lectores?, él responde tajantemente: “Casi nunca” (Bolaño, Entre paréntesis 338), sin embargo, el análisis realizado arrojó el compromiso de él frente a la literatura y la escritura y que van encaminadas a múltiples lecturas; Lina Meruane presenta en su “Prólogo” a los *Cuentos completos*, una rememoración en la cual, al muy estilo de Bolaño, habla sobre “B”, y dice al respecto que “su literatura era «un campo minado» [...] esas minas [...] eran las pistas que él iba sembrando, pistas que estallarían en el rostro de lectores más puntillosos [...] Pero eran tantas las claves urdidas en su obra [...] que tal vez fuera mejor no buscarlas ni menos intentar descifrarlas porque uno podía acabar enloqueciendo” (Meruane 16). Esto nos demuestra la intencionalidad de la escritura de Bolaño, encausada, una vez más hacia lo lúdico y otorgándole al lector un papel activo dentro de su obra, lo cual, dicho sea de paso, nos remite a Cortázar. De esta conjetura, se sostiene que el verdadero y tal vez el único detective salvaje en la obra es el lector, quien busca las pistas con el fin de darle sentido a lo leído.

En Roberto Bolaño encontramos un universo literario que se relaciona por medio de su escritura. Es gracias a la reafirmación de temas, y a las ideologías, posturas, sueños y maneras de concebir al mundo, depositada en personajes como Juan García Madero y Arturo Belano como se autofigura dentro de su misma narrativa. Las cuestiones que le dan cohesión a su modo de autorrepresentarse dotan de unidad su obra y su figura como escritor. Es así como este trabajo de investigación concluye que:

- La obra de Roberto Bolaño está inserta dentro de las escrituras del yo.
- Roberto Bolaño hace uso no sólo del yo autoral en cuestiones narrativas, sino también reafirma su figura desde la instancia ensayística. Esto brinda una proyección más profunda y le da un sentido uniforme a toda su escritura.
- Arturo Belano es un personaje que integra en sí la forma en que Bolaño se autorrepresenta, es decir, se autofigura
- Juan García Madero es una autorrepresentación de Roberto Bolaño en una etapa juvenil
- La obra de Bolaño es un modo amplio por medio del cual el escritor chileno ha labrado una figura fuera de su escritura y que concibe de manera recíproca una manera de entenderlo a él y a sus textos.

Ya para terminar, esta investigación tuvo como principal objetivo la reflexión sobre las escrituras del yo que, como se ha dicho con anterioridad, representan una inquietud que ha puesto la mirada en las estrategias de las que se valen los textos literarios para su composición. Del mismo modo, las formas en que los autores desdoblan su escritura en un yo autoral que posibilita compactar visiones, como en el caso de Bolaño, que borren o difuminen las fronteras de la ficción y la realidad, y nos haga sentir descolocados, tal como

describiría Cortázar en su cuento “Me caigo y me levanto” incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “porque arriba y abajo no quieren decir gran cosa cuando ya no se sabe dónde se está” (Cortázar 65). Y es justo en esta incertidumbre intencionada donde se mueve la obra y la puesta estética de Roberto Bolaño.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid:

Biblioteca nueva, 2007. Impreso.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.

Bautista, Virginia. «Echeverría, el seductor de fuentes.» *Excelsior* 3 de Abril de 2019.

Disponible en web: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/echeverria-el-seducor-de-fuentes/1305472>.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2013. Impreso.

Blasco, Josep Maria. "El estadio del espejo. Introducción a la teoría del yo en Lacan". 7 *conferencias del ciclo Psicoanálisis*. Escuela de Psicoanálisis de Ibiza, Eivissa, junio de 1993: 1-11. Conferencia anunciada bajo el título *La formación del yo según Lacan (El estadio del espejo)* y leída en la sede de la Escuela de Psicoanálisis de Ibiza el 22 de octubre de 1992 a las 20:30. Pdf disponible en web: <https://www.epbcn.com/pdf/josep-maria-blasco/1992-10-22-El-estadio-del-espejo-Introduccion-a-la-teoria-del-yo-en-Lacan.pdf>

Bolaño, Roberto. *Cuentos Completos*. Barcelona: Vintage Español (división de Penguin Random House), 2018. Impreso .

—. «Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista .» *Correspondencia Infra: Revista mensual del movimiento infrarrealista* (Octubre/Noviembre del 77): 5-11. Pdf disponible para descarga en: <http://culturadigital.udp.cl/cms/wp-content/uploads/2017/10/RB-D050.pdf>.

—. *Entre paréntesis*. México: Anagrama, 2013. Impreso.

Bolaño, Roberto. *Entrevista a Roberto Bolaño - Off The Record* Fernando Villagrán. s.f.

Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw>.

—. *Los detectives salvajes*. México: Anagrama, 2014. Impreso.

—. *Los perros románticos*. (Versión sin fines de lucro, preparada para su difusión electrónica): Delirio, 2005. PDF disponible en web: http://www.elortiba.org/old/pdf/Los_perros_romanticos.pdf.

Cárdenas, María Teresa, y Díaz, Edwin. «Bolaño y sus circunstancias .» *Revista de Libros, El Mercurio* (25 de Octubre de 2003): 8-9. Disponible en web: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-336933.html>.

Casas, Ana. «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual.» Casas, Ana. (Compiladora). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, S.L, 2012. 9-42. Impreso.

Castellanos, Rosario. «Memorial de Tlatelolco.» *Tercera vía* (2018). Disponible en Web: <https://terceravia.mx/2018/10/memorial-de-tlatelolco-poema-de-rosario-castellanos/>.

Cobas Carral, Andrea. «La estupidez no es nuestro fuerte: tres manifiestos del infrarrealismo mexicano.» *Osamayor Graduate Student Review. Año XVII, #17. University of Pittsburgh* (2006): pp. 11-29 (revista original). Para el archivo de Word: pp. 1-17. Word disponible para descarga en: https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=La+estupidez+no+es+nuestro+fuer+te:+Tres+manifiestos+del+infrarrealismo+mexicano&author=Cobas+Andrea&publication_year=2006&journal=Osamayor.+Graduate+Student+Review&volume=XV.

Cortázar, Julio. «El perseguidor.» Cortázar, Julio. *Cuentos completos/I*. México: Punto de lectura, 2014. 299-358. Impreso.

—. *La vuelta al día en ochenta mundos (tomo I)*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2016. Impreso.

De Man, Paul. «La autobiografía como desfiguración.» *Suplemento Anthropos no. 29* (1991): 113-118. Disponible en web (sólo lectura): https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/man__paul_de_-_la_autobiografia_com.

Dobrovsky, Serge. «Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis.» Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. S.L., 2012. 45-64. Impreso.

Eakin, Paul John. «Introducción.» Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1986. 9-46. impreso.

Echeverría, Ignacio. «Presentación.» Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. 7-16. Impreso.

Ferrer Solá, Jesús. «El universo literario de Roberto Bolaño.» *Revista Cultural Turia* (No. 120): s/n. Disponible en web: http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/el-universo-literario-de-roberto-bolano.

Galve, Rubén. «La novela total: Rayuela de Julio Cortázar y Los detectives salvajes de Roberto Bolaño.» *Pegaso* (No.6. 2013): 30-50. Pdf disponible en: <https://www.galve.us/uploads/1/8/6/4/1864640/bolao-cortazar-novelatotal.pdf>.

Gusdorf, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía.» *Editorial del Hombre Anthropos* (1990): 9-18. Impreso.

Herrero Cecilia, Juan. «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas.» *Cédille: Revista de estudios franceses* (2011): No.2 pp.15-48. PDF.

Huerta, Efraín. *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

Kohan, Martín. «Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal.» *Revista Landa* (V. 5 No. 2 (2017)): 261-272. Disponible en web: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177418/17%20DOSSIER%2010%20Mart%C3%ADn%20Kohan%20%20Alter%20ego%20Ricardo%20Piglia%20y%20Emilio%20Renzi%20su%20diario%20personal.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1986. Impreso.

Lemus, Rafael. «Los detectives salvajes (una relectura crítica), de Roberto Bolaño.» *Letras Libres* (2011). Disponible en web: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/los-detectives-salvajes-una-relectura-critica-roberto-bolano#.XqUIbTvAgYM.email>.

Loureiro, Ángel G. «Problemas teóricos de la autobiografía.» *Editorial Del Hombre Anthropos* (1990): 2-8. Impreso.

Madariaga Caro, Monserrat. *Bolaño Infra. 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago : RIL Editores, 2010. Pdf. Disponible en red y para descarga: https://www.academia.edu/3845334/Bolano_Infra_Madariaga.

Meruane, Lina. «Nunca más volvió a verlo (Prólogo).» Bolaño, Roberto. *Cuentos completos*. E.U.A: Vintage español, 2018. 9-21. impreso.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El colegio de México/Fondo de Cultura Económica (México), 2001. Impreso.

Montaigne, Michel de. *Ensayos I*. España: Gredos, 2005. Impreso.

Morábito, Fabio. *El idioma materno*. México: Sexto Piso, 2014. Impreso.

Moro, Diana. «Sergio Ramírez: ensayo y autofiguración.» *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, vol. 1, núm. 17, junio-diciembre (2014): 1-10. Pdf disponible en web: <https://www.redalyc.org/pdf/3475/347532062004.pdf>.

Parra, Nicanor. *El último apaga la luz. Obra selecta*. México: Debolsillo, 2019. Impreso.

Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 2019. Impreso.

Pitol, Sergio. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 2019. Impreso.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 2017. Impreso.

Pozuelo Yvancos, José María. «"Figuración del yo" Frente a autoficción.» Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2012. 151-173. Impreso.

Rascón, Marco. «Echeverría o el fascismo.» *La Jornada* (Martes 27 de junio de 2006). Disponible en web: <https://www.jornada.com.mx/2006/06/27/index.php?section=politica&article=022a2pol>.

Ríos Baeza, Felipe A. *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen: desestabilizaciones en el canon y la cultura*. México: Tirant Humanidades, 2013. Impreso.

Rodrigo Jiménez, Rebeca. *El doble en la literatura: genealogía y aproximaciones psicoanalíticas*. (trabajo de fin de grado) España : Universidad de la Rioja, Curso académico 2015-2016. PDF .

Rousseau, Jean Jacques. *Las confesiones*. México: W. M. Jackson, Inc, 1973. Impreso.

San Agustín. «Diócesis de Canarias.» 2020. Disponible en pdf: <http://www.diocesisdecanarias.es/pdf/confesionessanagustin.pdf>. 28 de Febrero de 2020.

Tornero, Angélica. «Escrituras del yo e identidad: autobiografía y autoficción.» *Revista de literatura hispanoamericana*. No. 72 (Enero-Junio 2016): 49-66. Disponible en web: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/22102/21822>.

Unamuno, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Disponible en web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/como-se-hace-una-novela-785438>.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. PDF.

Zalamea, Jorge. «Estudio Preliminar.» Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Edo. de México: W. M. Jackson, Inc., 1973. IX-XXIII. Impreso.