



*El jinete de Sonora: el diario personal como forma de escritura literaria en *Los detectives salvajes* de Roberto*

Bolaño

T E S I S

Que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica

Presenta

Luis Alejandro Acevedo Zapata



*El jinete de Sonora: el diario personal como forma de escritura literaria en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño*

TESIS

Que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica

Presenta
Luis Alejandro Acevedo Zapata

Director de tesis
Dr. Marco Antonio Chavarín González

Dedico este trabajo, agradezco y honro profundamente a mi esposa Beatriz Pastor Jiménez, por el amor, el tiempo y la paciencia de la que me supo proveer a lo largo de este viaje y durante los años que hemos estado juntos. Te debo un café del Italian Coffe. Y me debo entero a mi sueño hecho realidad durante el doctorado: mi hija Lisaura Acevedo Pastor. Las amo.

AGRADECIMIENTOS

A mis compañeros, hoy amigos y colegas, de doctorado, Marlon Martínez Vela, por su juicio, sabio consejo y sobre todo, por su valor como hombre, padre de familia, esposo, amigo y avezado lector de literatura, así como a su hermosa familia, integrada por Sonia, Marlon Luis y ahora la pequeña Jésed Andrea; Lilia Cristina Álvarez Ávalos, por su compañía incondicional, fortaleza y apoyo firme; Luis Felipe Pérez Sánchez, por su entusiasmo, humor y alegría; Jorge Palafox Cabrera, por su calidad humana y nobleza; y Karla Gabriela Nájera Ramírez, por su revisiones, apoyo y recomendaciones de lecturas.

A mis amigos en San Luis Potosí y Ciudad de México: Luis Luna, Sharon Saavedra, Phoenix y Gea, por recibirnos en casa de familia a familia; Amanda Cárdenas, por su amistad, por las cenas, por las risas; Arlene Segura, por tu cariño y generosidad; Diana Torres y Luis Moncada, por los viajes, por los momentos; Roberto Rodríguez Reyes, por hablar con justicia sobre Bolaño; Patricia Quintana Lantigua, por contarme de Cuba y abrirme los ojos; Abigail López Cortés por sus lecturas precisas y desinteresadas desde la UNAM.

A mis profesores: Dra. Nora Danira López Torres (especialmente), Dra. Mercedes Zavala Gómez del Campo, Dra. Yliana González Rodríguez, Dr. Antonio Cajero Vázquez, Dra. Claudia Carranza Vera, Dra. Claudia Rocha, Dra. María Carrillo Espinosa (por el apoyo, los vínculos, las revisiones, la bibliografía y el seguimiento a mi tesis), Dr. Israel Ramírez Cruz, por contribuir a mi formación literaria y profesional.

A la Dra. Florence Olivier, por fortalecer mi fe en la investigación literaria y recibirme en la Sorbonne Nouvelle París 3.

Al Dr. Marco Antonio Chavarín González, por hacerme puntuales observaciones y entusiasmarse conmigo a lo largo de la tesis, sobre todo en la brecha final.

A mis suegros: Rubén Pastor Figueroa y María de los Remedios Eugenia Jiménez Gutiérrez, por su incondicional apoyo, dulzura y ejemplo. A mis cuñados y conuños: Sandra Pastor Jiménez y Óscar Fabila Ramírez; Leonardo Rubén Pastor Jiménez y Alejandra Sánchez Bustamante, por las reuniones, por la cercanía, por la alegría compartida.

A mi madre: Maricela Dolores Zapata Ricalde, por no dejar de confiar en mí y reír conmigo; a Jorge Alfonso Ruz López, por estar presente siempre, en San Luis, en Tlaxcala y Mérida. A mi hermano menor, Ricardo Luis Acevedo Zapata, que aún cree en mí. A José Miguel y Jorge Daniel Ruz Quiñones, por formar parte de mi familia.

A mi abuela materna Pilar América Ricalde Echeverría, por estar atenta a todo lo que pasa a su alrededor, y seguir conmigo a sus 87 años.

A mi abuela paterna, Concepción Soberanis Madera, ejemplo de vida, y a mi tío José Martín Acevedo Soberanis, dulce trébol, inmenso sol; que sus almas descasen.

A mis tíos Mildred López y Eddie Maldonado, por su apoyo y presencia a través de los años.

A mis tíos Pedro Pablo Zapata Baqueiro y Mercedes Ortega Paczka, porque ahí, con ellos, empezó esta nueva historia. Y a Tania Zapata Ortega, porque sabe por qué.

A Jorge Hernández “Piel Divina” y Joëlle Rapp, por su generosidad, su hospitalidad y su confianza; a José Rosas-Ribeyro, por charlar conmigo sin reservas durante horas interminables. Y por sus libros.

En Francia, a Romaine Evano-Allinc y Marie Laustriat, por aceptarme y compartir conmigo el vino en su departamento de la rue Dénoyez. A Carlos Lau, Yiyun y Amaury, por su amistad, calidez y su exquisito pollo peruano. Y a Raphaële Plu-Jenvrin, por su gentileza con los trámites y su tiempo en un café de París.

En España, a Lewis Orlando Borjas Torrealba, por escuchar y compartir conmigo charlas honestas y apresuradas en Barcelona.

Y a Aldo Revfaulknest, que llegó una tarde de 2011 a mi antiguo departamento del callejón de Moyas, en Guanajuato, con su ejemplar de *Los detectives salvajes*. Y con quien entré a un túnel del que no he logrado, ni quiero, salir.

ÍNDICE

Introducción general	1
-----------------------------------	---

Capítulo I

El diario personal: de los géneros autobiográficos a la ficción novelesca.....	10
--	----

1.1. Aproximaciones al género diarístico.....	10
1.2. El diario personal en la evolución del yo.....	12
1.3. Diario de escritores.....	24
1.4. El diario personal y su relación con la verdad y la ficción.....	34
1.5 Las novelas-diario. Un acercamiento.....	47
1.4.1 Las novelas-diario y la autoficción.....	51

Capítulo II

<i>Los detectives salvajes</i> . Una novela-diario. Roberto Bolaño y su relación con los géneros autobiográficos.....	63
---	----

2.2 Un diario de 106 días.....	63
2.2 Un episodio de la vida de Roberto Bolaño.....	69
2.3 Roberto Bolaño y el diario personal.....	74
2.4 El poeta en los límites de la ficción autobiográfica.....	82
2.5 Roberto Bolaño y Juan García Madero.....	93
2.6 México: teatro de las fabulaciones.....	115
2.7 El viaje a lo desconocido.....	133

Capítulo III

El diario de Juan García Madero. Una lectura en clave de diario personal.....	144
---	-----

3.1 Ficción y biografía.....	144
3.2 Señas de identidad. La vida como poeta de Juan García Madero.....	160
3.3 El descenso a los abismos. El diario de un poeta enamorado.....	170
3.4 El diario como narración de la incertidumbre.....	181
3.5 El diario como recurso para desaparecer el yo de Juan García Madero.....	209

Conclusiones	242
---------------------------	-----

Apéndice:

Entrevistas	249
--------------------------	-----

1. Jorge Hernández, <i>Piel Divina</i>	249
2. José Rosas Ribeyro.....	273

Bibliografía	311
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Casi todos los diarios de este siglo se escriben
sobre las huellas de estas dos series paralelas, coextensivas,
que sólo tienen sentido en la medida en que son indisolubles:
la serie de las catástrofes planetarias
(guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismo, etc.),
la serie de los derrumbes personales
(alcoholismo, impotencia, locura, degradación física).

Alan Pauls

Ahora, alrededor mío han pasado algunas cosas,
guerra, hambre, actrices asesinadas,
superhombres norteamericanos.
He vivido, participando de alguna manera
en uno de los más sangrientos golpes de Estado,
he conocido Latinoamérica; he conocido,
y aquí lo más importante, valioso, increíble,
furiosos sueltos, artistas y aventureros en este continente.

Roberto Bolaño

“Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas”.¹ Éste es Roberto Bolaño. Un hombre que dedicó su vida a la literatura y que escribió una literatura que apenas empieza a conocerse realmente, a pesar de que existe suficiente bibliografía para pasar los últimos años dedicado a consultarla. Esta primera oración de su autorretrato pone de manifiesto algo sumamente importante: su vida entre la historia (o la política: Iósif Stalin) y la literatura (o la poesía: Dylan Thomas). El yo de Roberto Bolaño transita las aguas de su propia historia latinoamericana; navega en los caudales de la historia europea y se sumerge en los abismos de la historia occidental. Un mito forjado a base de esfuerzos. Un alma noble que se ennoblece por medio de la escritura. Un hombre de letras, de los que quedan pocos, con valor y la honra suficiente para no morderse la lengua al hablar, o mejor dicho, al escribir. La

¹ Roberto Bolaño, “Preliminar autorretrato”, *Entre paréntesis*, Anagrama, 2013, p. 19.

literatura de Bolaño puede incomodar, por eso resulta extraño imaginar que, tarde o temprano, su obra pueda convertirse en literatura de masas. ¿Será éste su destino?

Actualmente el cambio de editorial (de Anagrama a Alfaguara), los mitos que rodean su historia, los testimonios que, en lugar de esclarecer una imagen del escritor, juegan a manera de contrapunteo, y donde no falta el misterio y sobra el interés, todo esto, y más, contribuyen a leerlo como el heredero legítimo de Jorge Luis Borges. Pienso que Roberto Bolaño continuó ahí donde Borges se detuvo. Idea que, propiamente, no es mía, sino de Nieves Vázquez Recio.²

Pero que son múltiples las entradas a la obra de Roberto Bolaño es indudable. El presente trabajo, por lo tanto, es una modesta contribución al estudio de la vida y obra del escritor chileno. Mi acercamiento supuso una confrontación con la mitología de la propia obra, *Los detectives salvajes*, que abonaba en el terreno de lo autobiográfico, y con la mitología de la vida de su autor, fallecido de forma dramática a los 50 años.

El presente trabajo centra su atención en el diario personal. Lo hace porque fue la forma que el autor eligió para contar una historia literaria. Dicho así, parecería que la novela tiene una trama de lo más sencilla, y sin embargo, cualquier lector que la haya consultado – y disfrutado– disentió. Mi forma de disentir fue la siguiente: *Los detectives salvajes* es una obra que provoca en el lector algo que tiene que ver más con una revelación que con una idea exacta sobre algo. La novela no es una obra de certezas, sino de conjeturas, de riesgos, de aventuras.

En mi opinión, lo logra a través de un medio efectivo: el diario personal, que es “la narración cotidiana de los sucesos y vivencias experimentadas por una persona a lo largo de

² Véase su estudio *Borges es inagotable. Una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Del Centro Editores, Madrid, España, 2012.

cada día³, pero que también es, como expone Alan Pauls, “la descripción cruda, clínica, de una mutación”.⁴ La interpelación de la obra va de un yo a otro, va del yo de la escritura al yo del lector que establece un pacto de lectura peculiar con la obra. Alberto Giordano lo expresa de este modo: “El lector participa en la vida del diarista porque encuentra en ella puntos de identificación, pero también porque a través de esa vida, que la escritura convierte en un proceso misterioso, descubre en la suya posibilidades inexploradas. Otras vidas posibles”.⁵

Este género autobiográfico, incluido también dentro de las llamadas narrativas del yo, forma parte del diseño de la novela, de su estructura y de su modo de presentar los hechos narrados a lo largo de la obra, aunque sólo en la primera y tercera parte de la misma.

Mi acercamiento teórico consiste, en primer lugar, en hacer un repaso general sobre la génesis del género mismo, ubicando sus primeras manifestaciones dentro de la cultura occidental contemporánea hasta llegar a nuestros días, donde el diario personal ya no es sólo un documento que registra, como lo hizo antes, anotaciones de carácter contable o económico, sino que fue precisando un espacio de intimidad o apertura a lo privado; de aquí comienza a ser utilizado por escritores, en principio, respetando las “normas” propias del diario, pero después utilizándolo ya no como registro de los días o de los pensamientos interiores, sino como modo de fabulación ficcional y/o autoficcional: el diario se establece como un modo de configuración del relato, de la obra, que precisa de sus propias condiciones o componentes pero que ya no busca convertirse en un documento histórico, sino ponerse al servicio de la fabulación o de la ficción o de una mezcla novedosa de ficción y vivencias

³ María Victoria Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios I (A-N)*, Acento Editorial, 1998, Madrid, España, p. 24.

⁴ Alan Pauls, “Las banderas del célibe” (prólogo), *Cómo se escribe un diario íntimo*, Editorial Ateneo, Argentina, 1996, p. 10.

⁵ Alberto Giordano, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2006, p. 88.

personales relacionadas con hechos fácticos u ocurridos realmente pero siempre dentro de sus propias convenciones.

Entrar, entonces, a la novela de Roberto Bolaño, supone hallar relaciones entre su vida y su obra, que en este caso, resulta sumamente estimulante, pues, al parecer, desde muy joven el escritor chileno tuvo noción de su talento y escribió como si supiera que tarde o temprano sus obras engrosarían las filas del canon hispanoamericano. José Rosas-Ribeyro, amigo e infrarrealista de la época en que Bolaño fundó, junto a Mario Santiago Papasquiaro, el Infrarrealismo, es decir en los años setenta, confiesa abiertamente: “Roberto quería triunfar en la literatura. [...] Él tenía claro que su camino era hacia un triunfo, o sea, iba a llegar a imponerse”.⁶

En este sentido, en el segundo capítulo de este trabajo busco pensar cierta relación de Roberto Bolaño como autor con las llamadas narrativas del yo o escrituras autobiográficas, así como con ciertos elementos recurrentes o ideas como la del poeta que salta a los abismos o la que genera la pregunta y última frase de la novela: “¿Qué hay detrás de la ventana?”

Además, Bolaño conocía muy bien el género diarístico, pues llevó diarios personales, todavía no publicados, a lo largo de su vida. No fue difícil, en este sentido, encontrar, en la crítica respectiva, material suficiente para considerar que el poeta, cuentista y novelista construyó una obra que participa de las modalidades autobiográficas con el fin de instalar un estilo de escritura inconfundible y de aprovechar las experiencias y/o vivencias acumuladas a lo largo de su vida en función de una obra vasta que establece relaciones consigo misma y con otras obras de la literatura universal.

⁶ Véanse las primeras páginas de la entrevista hecha a José Rosas-Ribeyro en el anexo final de este trabajo.

El tercer capítulo se centra en seguir los pasos de Juan García Madero, que es el personaje principal de la novela, o como dice Javier Campos, “el biógrafo autorizado de los realvisceralistas”.⁷ La obra es la historia de tres poetas que buscan a una mujer perdida desde hace años en los anales de la historia de la literatura del México contemporáneo. Pero es también la historia de un adolescente que decide emprender los caminos de la poesía y dejar su antigua vida atrás para ir en pos de una idea que no se sabe muy bien hacia dónde lleva, pero que resulta ser lo suficientemente estimulante para que ese viaje, o esa errancia, perdure incluso después de terminar la lectura del libro.

La novela es también la historia de la generación de Roberto Bolaño, la de los hombres y mujeres nacidos en la década de los cincuenta, que tuvieron el sueño de la libertad y a cambio recibieron el destierro, la muerte, el olvido... o la burocratización. Como dice Piel Divina en la entrevista que figura en el primer apéndice de la tesis: “Sí, nuestra generación fue una generación sacrificada. Muchos de nuestros colegas habían ido a la guerrilla, a la lucha armada, habían sufrido cárcel, represión”.⁸ Y los que no, podemos completar, se burocratizaron.

Y sin embargo, *Los detectives salvajes* es una novela que no se agota en temerarias definiciones, sino que se abre ante múltiples interpretaciones y visiones de la propia literatura y de su relación con lo que damos por llamar realidad. Mi aportación en este sentido es humilde: busque confrontar la obra desde la posibilidad de leerla como un diario personal de ficción que, valiéndose de este medio, logra expresar de modo efectivo la transformación

⁷ Javier Campos, “El «Primer manifiesto de los Infrarrealista»” de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”, en Roberto Bolaño. *La experiencia del abismo*, Fernando Moreno, (edit.), Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, Chile, 2011, p. 138.

⁸ Véase la entrevista a Jorge Hernández “Piel Divina” donde habla de la importancia que tuvo la literatura durante su propia juventud y la de su generación.

psíquica que sufre todo aquel que comienza una empresa sin saber muy bien el rumbo fijo a determinar, es decir, poniendo su destino a consideración de fuerzas que van mucho más allá de él.

El análisis de esta obra es un recorrido por los senderos que, entrada a entrada, van abriéndose a medida que se lee el diario personal de un fabulado Juan García Madero. La participación del lector es sumamente importante en la novela. Es el lector el que tiene que asumir una posición activa para ir atando cabos a medida que se avanza en la lectura. Yo, desde este punto de vista, encontré que la escritura del diario, así sea desde y por la ficción, establece una relación más cercana con el lector, resultado esto del efecto de ilusión autorreferencial que produce la narrativa.

De este modo, dentro del tiempo de la historia, ni García Madero puede prever lo que va a sucederle al día siguiente ni el lector puede preverlo de ningún modo, sino que ambos, obra y lector, se acompañan en ese proceso de desaparición o transformación del yo del que hablo en la última parte de este trabajo de investigación. El resultado de esto, amén de la participación activa del lector y de sus competencias lectoras, permite releer la novela, pero tomando en consideración las condiciones, límites y posibilidades que ofrece el diario personal como recurso expresivo, como modalidad narrativa y como forma de escritura literaria, que es lo que finalmente Bolaño produjo ateniéndose a esto mismo durante el proceso de escritura de su obra.

Por lo tanto, sugiero que el modo de lectura alterno de la novela debe respetar la continuidad del diario, así se salte la parte central, momentáneamente, la de la colección de voces, en función y a favor de una historia que despliega la voz en primera persona del aprendiz de poeta o diarista ficcional, Juan García Madero. Además, dado que en otros

estudios se habla más de Arturo Belano y Ulises Lima, quise centrarme en el llamado Jinete de Sonora para encontrar, quizá, algo distinto a lo que se ha estudiado antes.

Por ejemplo, la calendarización, que es sumamente vital en el diario de Juan García Madero y produce una especie de vértigo o asombro al descubrir qué tanto se puede vivir de un día a otro y cómo, la suma de los días, deja al antiguo yo del diarista suspendido en la nada, pero de frente siempre a algo nuevo. De hecho, como dice Javier Campos, la novela “perdurará por mucho tiempo como una obra universal” al tener mucha más “relación con la condición del artista joven”.⁹ ¿Y qué es lo que quiere este artista joven? Saltar al vacío, perderse en la nada, muy al estilo de los integrantes del llamado “Panteón Negro de la Literatura”.¹⁰

Otro ejemplo es el uso de la intimidad y la privacidad expuesta de un García Madero que describe sus encuentros sexuales o su iniciación sexual. El lector conoce de cerca detalles de la supuesta vida privada o íntima del diarista, consiguiendo el autor con ello un realismo en la escritura que de alguna forma transgrede, en su estilo propio, las convenciones comúnmente aceptadas sobre lo que debidamente puede o no confesarse. Pero es el diario personal el que permite jugar con las licencias o convenciones de las confesiones que de común no se harían públicas si no en la escritura de este objeto o medio de expresión que se asume como privado.

Por último, las vivencias de Roberto Bolaño parecen formar parte de las vivencias de un Juan García Madero en la década de los setentas. Es como si el personaje albergara las experiencias o vivencias del escritor a lo largo de los casi diez años que vivió en tierras

⁹ Javier Campos, *op. cit.*, 2011, p. 143.

¹⁰ Campos cita como miembros a Arthur Rimbaud, el Conde de Lautréamont o Isidore-Lucien Ducasse, el Marqués de Sade, Alfred Jarry, Antonin Artaud y Raymond Roussel, *ibid.*, p. 136.

mexicanas. Esta última parte consiste sólo en una indagación cuyo propósito es observar los mecanismos de transferencia de vivencias propias trasladadas a personajes de ficción. Por lo tanto, si cabe la posibilidad de que en García Madero el autor haya utilizado sus vivencias para la construcción ficcional de su personaje, puede hablarse, hasta cierto punto, de una autoficcionalización indirecta o transversal o de modos de autofabulación que no buscan la asimilación entre las instancias discursivas, a saber, autor, narrador y personaje, sino que operan de otro modo.

Esto, por supuesto, constituye un problema de orden epistemológico, es decir, ¿qué es el yo? ¿Una unidad estable a lo largo del tiempo o una unidad cognoscitiva que se transforma diacrónicamente? Si pensamos que es lo primero, Juan García Madero no es más que un personaje de ficción, autosuficiente y ajeno a las vivencias de su autor; pero si pensamos que es lo segundo, hablamos de una inagotable fuente de riquezas: las del yo mismo y sus cambios y posibilidades de vivir como si fuera otro, hecho que nos permite preguntarnos acerca de nuestros propios procesos mentales, y en el caso de la literatura, comprender de qué modo el escritor utiliza esta condición del yo poniéndole y sacándole el mayor provecho desde y por la literatura. En palabras llanas, que Bolaño vive la experiencia del yo como otro, y que en este sentido, nos invita a los lectores a hacer lo mismo.

Finalmente, como corolario, mi propia experiencia de lectura, al estilo de un reportero, me llevó a emprender un viaje al otro lado del atlántico con el fin de fortalecer mis propias indagaciones teóricas,¹¹ pero que a la vez tomó un cariz inesperado: el encuentro cara

¹¹ Entre estas incluso el hecho de visitar Blanes, a manera de turista/detective, tierra de adopción de Roberto Bolaño desde 1985, ubicado en la costa brava de Catalunya, a un par de horas de Barcelona. Allí, incluso, existe la llamada “Ruta Roberto Bolaño”, que permite conocer diversos puntos de encuentro que el escritor frecuentó, como el Videoclub Serra, perteneciente a su amigo Narcís Serra, o la Librería Sant Jordi, donde charlaba con Pilar Pagespetit i Martori, la librera encargada. En Blanes, Bolaño es recordado como un vecino agradable y educado; para muchos ha sido una sorpresa descubrirle, sobre todo después de su inesperada muerte, como un gran escritor de talla mundial.

a cara con quienes fueron amigos cercanos de Roberto Bolaño durante los años setenta y formaron parte del Infrarrealismo, además de ser “inspiración” de sus personajes respectivos. En el apéndice figuran las dos entrevistas, transcritas literalmente, que espero tengan alguna relevancia para adentrarse a la lectura de *Los detectives salvajes* y principalmente para conocer un poco más de cerca el inquietante mundo de Roberto Bolaño.

CAPÍTULO 1

EL DIARIO PERSONAL: DE LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS A LA FICCIÓN NOVELESCA

*El espacio del diario,
que tanto se preocupa en preservar,
aunque tenga que obligarse a escribir,
aunque le cueste mucho esfuerzo hacerlo,
es tanto un lugar de recogimiento y contención
como una travesía por lo que la propia vida
tiene de raro y ajeno.*

Alberto Giordano

1.1 APROXIMACIONES AL GÉNERO DIARÍSTICO

El diario personal es una práctica de escritura que tiene sus orígenes en los libros de cuentas, y a decir de Daniel Mesa Gancedo, su génesis guarda conexión con dos tipos de escritura: las relativas a registrar sucesos de diversa índole (los llamados diarios noticiosos) y las que observan la conducta espiritual de sus protagonistas (los llamados diarios espirituales).¹² En este capítulo, me interesa, no obstante, profundizar un poco sobre los diarios como prácticas de escritura de determinados agentes sociales, específicamente escritores, y los diarios como formas narrativas utilizadas al servicio de la ficción.

¹² Mesa Gancedo rastrea el término “diario” tal como se entendía en los siglos XVI y XVII para descubrir que se le asociaba a los libros de cuentas, aquellos relacionados con la economía, es decir, con los gastos de dinero; también se le relacionaba con los viajes emprendidos por aventureros a tierras inhóspitas. De los “libros de cuenta y razón” (los que daban fe de lo sucedido en una determinada situación) a los “libros de memoria” que tenía cierto carácter de poder conjurado por su autor, el investigador refiere los “diarios noticiosos, que recopilan sucesos ocurridos en las capitales virreinales” y los diarios espirituales que “eran escritos por mandato (del confesor, generalmente” mismo que se trata “de una escritura fundamentalmente femenina, con larga tradición desde la Edad Media, pero reactivada de modo excepcional en el siglo XVI, siguiendo el modelo de Teresa de Ávila, y que parece entrar en definitiva decadencia a principios del XVIII, en relación con el surgimiento de nuevos tipos de religiosidad”, “Huellas de la escritura diarística hispanoamericana en los siglos XVI y XVII”, en «*La razón es aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Editorial Institución Fernando el Católico, Zaragoza, España, 2017, pp. 177-188. Ana Caballé, por su parte, sitúa en su libro *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diario español* (2015), los orígenes del diario en los libros de contabilidad del siglo XV. Cita a los mercaderes Benedetto Cotrugli y fray Luca Bartolomeo de Pacioli, como los primeros en utilizar un diario para precisar bien las cuentas por escrito.

Trevor Field, en su célebre estudio titulado *Form and function in the diary novel* (1989) indaga sobre lo que él reconoce como novela-diario cuya expresión “es al mismo tiempo tan comprensible y tan opaca que los problemas de definición son inevitables en cualquier discusión de la forma”.¹³ Por eso, para apreciar mejor, paso a paso, cómo el diario pasa de un circuito de acción a la posibilidad de ampliar los horizontes de la novela, conviene considerar ciertas apreciaciones críticas sobre el diario personal y sus condiciones particulares con el fin de matizar algunos aspectos propios de su naturaleza que después son aprovechados en la escritura de ficción.

Por lo tanto, este capítulo aborda el nacimiento de la atención crítica hacia el diario desde el estudio de los llamados géneros autobiográficos; continúa con una breve relación de sucesos contextuales que explican ciertas modificaciones de su naturaleza en función de las necesidades del hombre moderno; ofrece algunos ejemplos de diarios de escritores, sobre todo los más emblemáticos del género, para desviarse hacia la relación que establece con la verdad y la ficción desde el punto de vista del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune; aquí se plantean algunas diferencias entre lo que llamamos diario con estatuto referencial y diario con estatuto performativo. Este último vincula el diario a la creación literaria, es decir, como obra de ficción, por lo que es precisamente en la noción anglosajona de novela-diario donde halla su expresión más clara.

Me aproximo, finalmente, a una noción operativa de diario ficcional o novela-diario. Las distinciones, en este sentido, entre diario real y diario ficcional resultan vitales a la hora de enfrentarse a este tipo de textos. En este punto, se relaciona dicha noción operativa de novela-diario con la autoficción como procedimiento mediante el cual se ficcionaliza una

¹³ Trevor Field, *Form and function in the diary novel*, Macmillan Press, Hampshire, Reino Unido, 1989, p. 1.

voz en primera persona. Todo ello, en suma, apoya el análisis de la novela de Roberto Bolaño que conduce a un punto de tensión interesante el vínculo entre diario y ficción en *Los detectives salvajes*.

1.2 EL DIARIO PERSONAL EN LA EVOLUCIÓN DEL YO

El surgimiento del diario personal como género literario tiene muchas explicaciones, pero me parece interesante plantear ahora la siguiente: el interés del público. Fue precisamente el interés de los lectores lo que motivó, de alguna manera, que la escritura en principio privada pasara a la esfera de lo público. Para Hans Rudolf Picard el diario originalmente no se escribía para ser publicado pues pertenecía a un orden secreto en el que sólo tenía autoridad el autor de dicho diario. En este sentido, es que Picard llama al diario a-literatura (es decir no-literatura): “El diario, por su misma definición, no era un género comunicativo, mientras que la Literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público”.¹⁴ Sin embargo, no es sino hasta el siglo XIX que éste cambia de estatuto; los primeros diarios comienzan a publicarse y la afición lectora por este tipo de textos crece. Para él, su publicación convierte el diario en literatura. Esto se debe a dos razones, una de carácter ontológico y otra de carácter histórico. La primera porque

Como producto lingüístico de una autoconsciencia, el diario no es en absoluto un documento sobre la manera como un individuo se limita a constatar de un modo neutral cómo se encuentra en el mundo; todo lo contrario: en su calidad de confesión centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo.¹⁵

¹⁴ Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo público y lo privado”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, España, 1981, pp. 115-122.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 116.

La segunda se debe a que el siglo XIX trajo consigo un interés inusitado hasta entonces por el hombre. La figura del editor tiene una importancia decisiva a este respecto, puesto que, como sucedió con el *Diario íntimo* de Henri Frédéric Amiel, el público lector recibió con interés el libro. Picard explica que una primera versión de este diario fue publicada en 1882 por E. Scherer y que en 1890 se publica una versión *in extenso* del mismo debido al interés del público. Picard usa como referencia el diario de Amiel para explicar el cambio de estatuto del diario (de privado a público), debido al éxito que tuvo la escritura del autor suizo y lo ve como un “acontecimiento importante, tanto desde el punto de vista de la historia de las formas literarias como del de la ontología de la literatura”:

El momento temporal en el que apareció este fenómeno llegó cuando dentro de la evolución histórica de la experiencia estética apareció el interés por el valor del individuo y por el documento biográfico; como que el diario se presentaba al principio como un documento que describía la relación yo-mundo, sirve en su empleo literario como documento sobre el modo como un individuo percibe el mundo y se percibe a sí mismo en el mundo.¹⁶

La decisión, entonces, de publicar un diario ocasiona, con ello, un cambio de paradigma. Lo que en un principio tenía por marca la raíz de la intimidad, es decir, aquella escritura cargada semánticamente del significado que se atribuye a lo privado, trastoca su naturaleza integrándose al circuito del interés y la observación ajena. En este contexto es que Alain Girard sitúa los orígenes del diario como género literario:

la escritura secreta del diario sale poco a poco de la sombra a partir de 1850 y estalla a la luz del día a finales de siglo a través de la publicación de numerosos textos póstumos. Reflexiones que en principio sólo estaban destinadas a sus autores se convierten en alimento para todos y se difunden generosamente.¹⁷

¹⁶ *Ibíd.*, p. 117-118.

¹⁷ Alain Girard, “El diario como género literario”, en *Revista de Occidente*, no. 184, España, julio-agosto de 1996, p. 33. La traducción de este escrito, hecha por Laura Freixas, se extrajo de la obra *Le journal intime*, publicada en 1963.

Pero no fue sino hasta mediados del siglo XX que el diario personal comienza a llamar la atención de los teóricos abocados al estudio de las llamadas narrativas del yo o escrituras autobiográficas; quizá el más conocido actualmente sea Philippe Lejeune, que ha dedicado numerosos estudios a este modelo de escritura¹⁸, pero las reflexiones, en el ámbito francés, del propio Alain Girard (1963), Maurice Blanchot (1969), Béatrice Didier (1976) y Hans Rudolf Picard (1981), resultan sumamente estimulantes.

Los cuatro coinciden en principio en algo: la importancia que tiene el diario en la cultura escrita remite al yo como unidad especular que expresa su constante metamorfosis en el transcurso datado de los días del calendario. Es su calidad de escritura fragmentaria la que llama la atención en el sentido de que “no se aviene con el concepto de totalidad de la obra literaria”,¹⁹ sino que, como dice Maurice Blanchot, “debe respetar el calendario”.²⁰ Béatrice Didier, por su parte, considera al diario una forma abierta en la que cabe todo tipo de escritura, pero advierte que entenderlo el día de hoy como se lo entendía en el siglo XIX ya no es posible debido a que “la noción de individuo y de «yo» se bate en retirada”:

En cambio, tiene grandes posibilidades de conocer un gran desarrollo si es considerado como un envoltorio literario que puede arropar todas las formas disidentes, fragmentos de poemas, novelas en migajas, si es a la vez un maravilloso ejercicio de escritura [...] y la matriz de una obra en gestación.²¹

El yo del siglo XIX cambia, y con ello, el diario personal se ajusta a las necesidades expresivas del yo del siglo XX. Girard asegura que todos los temas de la actualidad se encuentran presentes en los diarios del siglo XIX. Por ejemplo, la necesidad de ser sincero y

¹⁸ Cuando menos se tienen tres estudios de él relativos al diario: *La pratique du journal personnel* (1990), *Cher cahier... Temoignages sur le journal personnel recuillis et presentes* (1990) y *On diary* (2009), además de artículos varios.

¹⁹ *Op. cit.*, 1981, p. 116.

²⁰ Maurice Blanchot, “El diario íntimo y el relato”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183, p. 47. La publicación original de este artículo data de 1969 y se incluye en su libro *El libro que vendrá*.

²¹ Didier, Béatrice, “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183, p. 45. Dicho artículo es la versión abreviada de las conclusiones de su libro *Le journal intime* de 1976.

no poder conseguirlo, el sentirse solo, absurdo o extraño, el percibirse como un ser con múltiples personalidades, y por lo mismo, contradictorio, el odio y amor hacia uno mismo, “el temor del otro y la atracción hacia la nada”,²² entre otros temas. De ahí que resulte tan interesante, y complejo, el estudio del diario personal en relación con la evolución del yo del hombre contemporáneo.

Conviene, por lo tanto, ahondar sobre las implicaciones en torno al cambio de estatuto del diario en entidad pública. Como se dijo, el interés de los lectores motivó la publicación de numerosos diarios durante el siglo XIX, como el de Lord Byron en 1830, según refiere Picard, a los que le siguieron los de Benjamin Constant, Alfred de Vigny y Maine de Biran en 1845. La publicación de diarios póstumos fue una actividad rentable. Este “advenedizo de la literatura”,²³ como le llama el crítico francés, pronto despierta, además del interés, múltiples interrogaciones acerca de su significado en el contexto de la evolución del yo del hombre.

James Olney, estudioso norteamericano de las escrituras del yo, pregunta acerca del significado de transformar una vida en relato y observa que en toda obra de literatura “hay un “yo” modelándolo todo y haciendo sentir su presencia en todo punto crítico, y sin este “yo” enunciado o implicado la obra se desplomaría hacia una mera insignificancia”.²⁴ Esto, además de la publicación de los primeros diarios, abrió las escrituras del yo, como la autobiografía o el diario, al tratamiento específicamente literario.

²² *Op. cit.*, 1996, p. 34.

²³ *Op. cit.*, 1981, p. 117.

²⁴ James Olney, “La autobiografía y el momento cultural: una introducción bibliográfica, histórica y temática”, Cátedra de Literatura Contemporánea de la profesora Elena Tardonato, Universidad Nacional de Rosario, 1992.

En el diario existe un yo modelándolo todo. La atención crítica se centra entonces en los procesos de existencia de este yo privado, en cuanto construcción discursiva, que apela hacia una dimensión de lo interior, pero con el contrato que le brinda ahora el estatuto de lo público. En otras palabras, los escritores comienzan a escribir diarios con la plena conciencia de que en algún momento se publicarán. El diario se trata de un acto de escritura, de una disposición elemental hacia la hoja en blanco, de una participación activa en la trama desplegada en la vida de todos los días. Eso, entre otras cosas, es un diario personal: un lugar habitado por el yo de lo privado. Un umbral que se traspasa cuando la experiencia se vuelve palabra escrita. No obstante, la evolución del diario, de práctica de escritura a género literario, se explica desde numerosos eventos sociales. Girard, que coincide con Picard, explica de esta forma el nacimiento del género “antes de la eclosión romántica”:

Su nacimiento es el resultado del encuentro entre las dos corrientes dominantes que impregnan el pensamiento y la sensibilidad de la época: por un lado, la exaltación del sentimiento y la moda de las confesiones, siguiendo las huellas de Rousseau; por otro, la ambición de los ideólogos de fundar la ciencia del hombre sobre la observación, colocando la sensación en el origen del entendimiento, de acuerdo con Locke, Helvétius y Condillac.²⁵

El vínculo que Girard establece entre el pensamiento humano y la filosofía proviene de la auto-observación y el autoanálisis, seguido del impulso por rastrear, racionalmente, el porqué de nuestras acciones en un campo mucho más amplio que el presente. Ello fue el preámbulo de lo que sucedió después con el diario:

Sin ser necesariamente consiente de los cambios que se producen ante sus ojos, el hombre del siglo XIX siente profundamente todas sus consecuencias. Si el individuo se interroga con tanta avidez sobre sí mismo, es porque su situación se tambalea y necesita encontrar las bases de un nuevo equilibrio. No es seguro que las haya encontrado todavía hoy, pero es indudable que el diario íntimo, en tanto que género practicado y reconocido, expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo. En este sentido aparece como un rasgo característico de una sociedad, como síntoma de una época de transición.²⁶

²⁵ *Op. cit.*, 1996, p. 32.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

Si bien el diario personal apareció, al decir de Girard, antes del romanticismo, fue éste, precisamente, el que lo llevó, directa o indirectamente, a una expresión singular. Algo tuvo que venir en auxilio del hombre que, carente de dioses, necesitaba organizar ese lugar que ocupa en el mundo. Cabe comprender el romanticismo en los términos en que lo analiza James Valender, que atribuye su apogeo a una crisis de fe:

Si el pensamiento científico y racionalista del siglo XVIII había anunciado la muerte de Dios, ¿qué sentido podría tener la vida? ¿Para qué seguir viviendo? ¿Cuál sería el fin último de la existencia? ¿Cuáles los criterios que deberían guiarnos? Frente a este agudo dilema espiritual, los románticos reaccionaron, convirtiendo a la Naturaleza en su fuente de conocimiento y de valores.²⁷

Al ser la Naturaleza la fuente de la que el hombre abreva para la reflexión profunda sobre sí mismo y sus circunstancias, parafraseando a José Ortega y Gasset,²⁸ la escritura se hace necesaria para fijar la constante reflexión del hombre que ya no busca identificarse con Dios. La escritura de un diario personal, en este sentido, ocupa un sitio en las necesidades del hombre por liberar sus pensamientos. De ahí su original carácter privado, íntimo. Con la escritura de un diario se ejerce una libertad que ante todo es necesidad debida a un nuevo espíritu de época que se revela crítica.

Los escritores del siglo XX que llevan diarios personales no se alejan de sus homónimos del siglo anterior, pero parece comenzar a definirse una nueva sensibilidad de época. Bruno Hernández Piché, tomando como modelo el diario de Franz Kafka, refiere que

Con dificultad podría decirse de quien mantiene un diario que es un apático consumado, un olvidado de sí, no se diga de su realidad circundante; el diarista, para ser tal, no puede prescindir de la materia misma con que registra las fatigas del calendario: él y lo demás. Aun así, es posible estar al día y ser indiferente y anodino. Por ejemplo Kafka en la entrada del 2 de agosto de su Diario, año 1914: “Alemania declaró la guerra a Rusia. Por la tarde, en la Escuela de Natación”.²⁹

²⁷ James Valender, *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*, La Centena. Ensayo. Ediciones sin nombre/CONACULTA, México, 2003, p. 20.

²⁸ “Yo soy yo y mi circunstancia”, expresión acuñada en su libro *Meditaciones del Quijote*, 1914.

²⁹ Bruno Hernández Piché, “Ribeyro o el desdiario de un hombre cansado”, en *Letras Libres*, febrero de 1999, no. 2, pp. 107-108.

El diario del siglo XX cambia en su contenido más no en su forma, porque continúa utilizando las fechas del calendario para escribir y continúa haciendo, sobre todo, referencia a sí mismo. No obstante, se percibe en esta cita del diario de Kafka cierta fatiga de la realidad circundante. El diario permite reflexionar profundamente, como en el diario de Amiel, sobre el sentido de la vida y de las cosas, pero también proporciona cierto espacio ya no de resguardo de los pensamientos sino de evidente apatía, de ahorro de fuerzas, de desencanto.

A pesar de ello, el diario continúa salvaguardando su carácter abarcador, su dimensión textual se vuelve, a decir de Gabriela Koestinger Chapela, “un espacio híbrido y proteico que hace imposible una clasificación formal aplicable a todas sus ocurrencias”,³⁰ como estar a disposición de lo que el diarista quiera introducir en su diario: recortes de periódico, cuentas del banco, fotografías, dibujos, caricaturas, etc.

Pero, además de este carácter proteico, el diario comienza a ser observado también en relación a otros géneros del yo, por ejemplo, la confesión. Ésta, como género autobiográfico, se parece mucho al diario en cuanto a que ambos apelan a la intimidad como espacio vital de expresión propia. María Zambrano es explícita cuando menciona que no tiene mayores dificultades que la de exponerse abiertamente hacia un interlocutor que puede ser alguien concreto o Dios como presencia abstracta:

La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene ésta de la que no sabríamos encontrar su receta y es: ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como a él a la luz. Es el momento en que la vida comienza a ser aclarada: y ya no haría falta el que las culpas sean contadas.³¹

³⁰ Gabriela Koestinger Chapela, “*Un puñado de arena es una mano angustiada*”. *El diario íntimo en el sistema literario y su carácter de auto-figuración*, UNAM, México, marzo de 2017, p. 43. Tesis digital. Referencia (última fecha de consulta: 12 de marzo de 2018): <http://132.248.9.195/ptd2017/marzo/308314713/Index.html>

³¹ María Zambrano, *La confesión: género literario*, Ediciones Ciruela, España, (1943) 1995, p. 45.

Zambrano habla de la confesión como un género escritural, que utiliza el lenguaje como medio de expresión y que, por lo mismo, “ya no haría falta el que las culpas sean contadas”, es decir, dichas ante Dios o alguien más. Y otro elemento, igual de importante, es el de la exposición del yo. El ponerse “a la luz” que implica el acto de confesarse por escrito. Es por ello que la confesión se parece en este aspecto al diario. Ambos se exponen. Ambos son géneros de lo íntimo. Para Francisco Ernesto Puertas Moya, los epistolarios, que también son géneros de lo íntimo y se les incluye dentro de los géneros autobiográficos, guardan relación con los diarios en tanto:

se da cuenta de las circunstancias íntimas y cotidianas que se consignan por escrito sólo que con una periodicidad menos regular que en el diario, con carácter menos íntimo (puesto que no es para el autoconsumo) y con un destinatario o narratario concreto que determina hasta cierto punto el contenido y la temática de estos escritos”.³²

La intimidad expuesta en el diario, en la confesión y en cierto grado en las epístolas, no obstante, nos lleva a preguntarnos acerca de la posibilidad concreta de que la escritura realmente permita el surgimiento de lo íntimo. No es que se ponga en entredicho su función como género de lo íntimo sino su condición misma de existencia: ¿es posible acceder a la intimidad mediante la escritura? ¿Es la escritura capaz de develar lo íntimo, más íntimo de una existencia con el solo hecho de desearlo? ¿Es capaz la escritura de usar la memoria, la palabra y la técnica para ver satisfechas nuestras necesidades de expresión profunda? Carlos Castilla del Pino explica la intimidad de este modo:

El escenario íntimo posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto. Las fantasías diurnas en las que nos representamos y representamos a quienes se nos antoje tal y como deseamos, y los sueños (fantasías durante el sueño) son dos tipos paradigmáticos de actuaciones en el escenario íntimo. Las actuaciones íntimas pueden ser, y lo son muchas veces, referidas, narradas, en suma, comunicadas mediante el lenguaje o la expresión no verbal, pero esto no las convierte, en puridad, ni en privadas ni en públicas. La comunicación de lo que imaginamos es, todo lo más, la *verbalización* de lo imaginado, pero no la *mostración* de lo imaginado. *Lo íntimo puede decirse, no mostrarse.* Por eso se puede mentir sin reparo:

³² Francisco Ernesto Puertas Moya, *Como la vida misma. repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*, prólogo de Anna Caballé, España, Editorial CELYA, 2004, p. 65.

lo que se dice acerca de lo que se pensó, imaginó, fantaseó, soñó o deseó puede no corresponderse en absoluto con lo que de hecho fue pensado, imaginado, etc. en todo caso no hay comprobación empírica posible. *El escenario de las actuaciones privadas es necesariamente observable*, porque, aunque se hagan a solas, son actuaciones exteriorizadas.³³

Las cursivas de que hace uso Castilla del Pino hacen énfasis en lo que es absolutamente íntimo y no puede mostrarse porque carece de mostración y exteriorización; y por otra parte, lo que es absolutamente privado pero puede observarse porque guarda un carácter exteriorizado, mostrativo. Es lo que sucede, por ejemplo, con las cámaras escondidas o las cámaras de seguridad que logran captar una acción que se piensa privada, porque se hace a solas, pero que acaba siendo pública porque es exteriorizada.

Lo íntimo en cambio, tal como lo explica el crítico español, es lo que sucede cuando un individuo medita en la posición de loto o entra en reposo, pero no duerme, y cierra los ojos con la esperanza de acceder a una parte de sí que de otro modo le estaría vedada. Esta metáfora podría ser un ejemplo de lo íntimo, lo que no puede verse porque carece de mostración pero que, por otro lado, sí tiene lugar aunque no en términos verificables para un observador externo (sin “comprobación empírica posible”, dice Castilla del Pino), sino sólo para el sujeto mismo que entra en materia.

Así, lo íntimo, aunque escape a los sentidos de otro, de un tercero, sí puede ser expresado y dicho, aunque nunca mostrado, pues en sentido estricto: dejaría de ser íntimo. ¿Cómo, entonces, esto pasa a los ojos del otro, de un tercero? A través del lenguaje: “Las actuaciones íntimas pueden transformarse, con mejor o peor fortuna, en privadas o públicas a través de su codificación verbal y/o extraverbal”.³⁴

³³ Carlos Castilla del Pino, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, España, julio-agosto de 1996, no. 182-183, p. 19. Las cursivas son suyas.

³⁴ *Ibíd.*, p. 30.

Es por medio del lenguaje oral que se manifiesta en secreto o en conversación privada un aspecto de la intimidad del yo; cuando alguien, incapaz de manifestar su intimidad por medio de la voz, lo hace con la escritura –resolución definitiva de los tímidos que, pese a ello, tienen la necesidad de externar un aspecto de sí mismos–, se dice que nace el género como práctica de escritura.

El diario personal proporciona al sujeto intimista³⁵ el medio adecuado para dicha expresión íntima: el lenguaje escrito. El género al que nos referimos hace de lugar de intimidad, suple esa necesidad y a la vez ese obstáculo oral por la palabra escrita. El diarista, en este caso, cobija el alma de un sujeto íntimo. Hasta aquí, quizá, todo resulte claro, sin embargo, lo íntimo no está exento de discusiones que pongan en entredicho no su realización ni su función sino su verdadera naturaleza, su posibilidad.

Y es que, siguiendo todavía a Castilla del Pino, lo íntimo es sólo uno de los aspectos del yo humano. Éste tiene relación con tres dimensiones: lo público, lo privado y lo íntimo. Las tres dimensiones, interconectadas e interrelacionadas unas a otras, dirigen la energía y las pulsiones del yo. Ambas transmiten, retroalimentan y complementan esa energía a través del paso de una dimensión a otra. Volviendo a lo que señala Hernández Piché respecto al diario de Kafka: “Con dificultad podría decirse de quien mantiene un diario que es un apático consumado”,³⁶ el yo del diarista, así como el yo del confesado y del que escribe cartas, conecta la dimensión de lo público, de lo privado y de lo íntimo.

Esta dinámica, que entraña, con seguridad, apenas el esbozo de la complejidad a la que nos estamos refiriendo, opera en el diario personal de una manera única, pues es el único texto que, al carecer de estructura, al permitir prácticamente cualquier tipo de expresión –

³⁵ Aquel que prefiere o expresa lo íntimo.

³⁶ *Op. cit.*, p. 108.

incluso la que excede lo escrito pues, como se dijo antes, todo cabe en un diario: una fotografía, una cuenta del banco, un dibujo— se adapta a la complejidad del sujeto del que es materia pasiva.

En un diario personal se vislumbra no sólo lo íntimo, sino el cruce entre lo público y lo privado en relación directa con lo íntimo siempre que le otorguemos carácter de posibilidad real. Lo expreso de este modo porque, al carecer de “comprobación empírica posible”,³⁷ lo íntimo, como variación de un estado de lo privado, lucha por encontrar su lugar más allá de lo privado, pero siempre alejado de lo público.

Nora Catelli confiere al diario una posición femenina que no hace referencia al género o a la condición biológica de la mujer; refiere en realidad una posición en el mundo que, en efecto, parte de una condición femenina que se transforma en un acto simbólico donde el encierro es la clave de su interpretación:

Podría llamarse posición femenina a ese lacaniano “colocarse también del lado del no-todo” se sea hombre o se sea mujer. [...] Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y desde el punto de vista del surgimiento y definición de un género literario, no es un síntoma individual sino social y cultural. Constituye una “operación simbólica” de la historia de la cultura. Quizá quienes se encierran —hombres o mujeres— a escribir diarios íntimos [...] lo hagan ya desde una posición femenina: la del “no todo”. Son quienes registran [...] la angustia de haber abandonado, en la escritura, el universal masculino [...]

Catelli piensa que la literatura puede leerse en clave de posiciones universales (masculinas) o femeninas (las de la diferencia a lo universal, a lo masculino, que carece todavía de definición si no es en relación o contraste al universal masculino), “la única posición que, al no ser universal, exige su definición en la diferencia”,³⁹ dice, donde vivir al

³⁷ C. Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 19.

³⁸ Nora Catelli, *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2007, p. 56-57

³⁹ *Ibid.*, p. 57

margen es propio de esta posición, vivir encerrada, como las amas de casa seculares que escribieron diarios personales o sus antecesoras, las mujeres religiosas, que escribieron los suyos bajo la vigilancia estricta de quienes se ocuparon de que sus almas se mantuvieran lejos del pecado natural, realidad donde demonios de todo tipo dedicaban su tiempo a sembrar dolor, dudas, tentaciones en las mentes y conciencias de estas diaristas religiosas.

En este orden de ideas, el solo hecho de escribir un diario personal lejos de la mirada pública, en el espacio propio de lo privado, supone pensar en el origen de dicha actividad. ¿Por qué su escritura es privada? Encerrarse en la soledad de la habitación, abrir el diario que, por lo general, yace escondido en un lugar reservado únicamente a quien escribe en sus páginas, supone un refrenamiento del tiempo. Es como si lo que escrito en el diario fuera, virtualmente, un pedazo de tiempo retenido. Ana Caballé, que llama al diario “escritura del excedente”, puesto que condensa, en sus palabras, un exceso de significación que no puede ser expresado de otro modo, explica:

De ahí que tantas veces se haya considerado la práctica diarística como propia, fundamentalmente, de la adolescencia y de la femineidad: ambos colectivos viven, por lo general, estados de incertidumbre o inseguridad, fruto de una personalidad todavía inacabada o insatisfecha. [...]. Está uno, pues, al fin y al cabo, consigo mismo y con su experiencia ante un cuaderno en blanco (a menudo rayado, de tipo escolar) y no hay otro compromiso que la necesidad de anotar en él el paso de los días, del tiempo que fluye, con sus regularidades y sus cambios, con las insignificancias que, en el fondo, nutren la vida del ser humano.⁴⁰

Considero que esta forma que tiene Caballé de ver el diario concuerda con sus formas de construcción contemporánea. Ya no se trata solamente de autoconocerse producto de una crisis de fe; tampoco de referir todos los pensamientos con el fin de no ser sancionado en el convento por los directivos. El diario para la investigadora española es una instancia de lo inmediato, accesible a cualquier persona, en la que se puede hablar sin reparos sobre

⁴⁰ Ana Caballé, “Ego tristis (El diario íntimo en España)”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183, p. 100-102.

insignificancias, que son las que “en el fondo, nutren la vida del ser humano”. El espacio textual que brinda el género no está destinado en rigor a reflexiones profundas. En realidad, la laxitud del género hace que su práctica masiva se vea generalizada conforme el tiempo y los siglos avanzan.

Al dar cuenta del transcurrir del tiempo “con sus regularidades y sus cambios”, el diario incluso se separa de la confesión; ésta guarda un carácter mucho más grave y serio respecto a su contenido, cuestión que no obligatoriamente tiene el diario, género que une lo público, lo privado y lo íntimo sin otro “compromiso que la necesidad de anotar en él el paso de los días”, con sus nimiedades o sus grandes sucesos personales, colectivos e históricos. Todo ello forma parte de los antecedentes e implicaciones del diario antes y después de engrosar las filas de los géneros literarios, en este caso, de los géneros autobiográficos o narrativas del yo del siglo XIX a la fecha.

1.3 DIARIOS DE ESCRITORES

Philippe Lejeune ha considerado el diario como práctica de escritura de masas.⁴¹ Él afirma que son los jóvenes los que comúnmente la llevan a cabo, aunque esto no excluye a otros grupos de personas con rangos de diversa edad. No obstante, aunque es la juventud el lugar idóneo para emprender la tarea de escribir un diario, no necesariamente significa que se publiquen. Fueron en realidad los diarios de escritores los primeros que fueron impresos, y con ello, el diario alcanzó otra categoría que comenzó a distinguirlo de otros tipos de escritura

⁴¹ Lejeune, *op. cit.*, 2010, p. 85.

o géneros literarios. El diario de escritor suele tener algunas diferencias respecto al diario de un político, al diario de un pintor o de un comediante. Leonor Arfuch lo expone de este modo:

la comparación entre los diarios existentes marca el punto de fuga: los habrá teóricos, polémicos –Julien Green– otros, vecinos del reportaje o la entrevista –no en vano está la homofonía diario/diario– que recogen rastros de conversaciones, los habrá cifrados, introspectivos y prospectivos, algunos, como series de aforismos, otros, como embriones de relatos –Kafka–, obsesivos cuadernos de notas y notaciones del vivir, sin olvidar los diarios de etnógrafos y viajeros –Malinowski, Leiris– donde la abrumadora repetición cotidiana se mezcla con la aventura de tierras exóticas y con el descubrimiento inquietante del otro.⁴²

Todos deben ajustarse, como se dijo antes, a la característica central del diario personal: el calendario. Además, su escritura entraña una inmediatez. La necesidad de registrar una experiencia, una reflexión o una idea al calor de su origen. Ello también caracteriza al diario pues, en el caso de las memorias, la analepsis⁴³ es la figura central del memorialista que remite al pasado para dar cabida a los asuntos que han determinado su presente. Cada género autobiográfico cuenta con sus propias características, pero todos facilitan la necesidad de expresar algo que subyace dentro de nosotros mismos. A veces, el tema es el que da el género. En el caso del diario personal, como se trata de dar cuenta de nuestro día a día, de registrar los acontecimientos de nuestra vida cotidiana, se hace necesaria su escritura de poco en poco, mediante la calendarización que organiza la totalidad de las experiencias vividas. Volvamos a Maurice Blanchot:

El diario íntimo, que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana, pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia. Escribir un diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma

⁴² Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002 (2010), p. 111.

⁴³ Se trata de aquella figura retórica que interrumpe una narración para remontarse a un episodio sucedido en el pasado.

protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener.⁴⁴

Por eso, quizá, los diarios de escritores explotan con mayor interés el territorio del lenguaje que los diarios de políticos que, de natural, manejan un lenguaje distinto al literario, aunque algunos puedan, de hecho, escribir literariamente. Esto nos indica que el diario personal se ajusta a las necesidades expresivas de cada sujeto. Éste, antes que diarista, es sujeto. Como sujeto es un punto concreto en el tiempo y en el espacio, un hombre con circunstancias especiales, una conciencia con cuerpo que siente, ve, oye, escucha y respira y que habita dentro de un contexto específico: “Ningún autorretrato [...] podrá desprenderse del marco de una época, y en ese sentido, hablará también de una comunidad”.⁴⁵ El diario personal es una huella, y ésta, inevitablemente, leída e interpretada con atención hablará de igual modo de una realidad más allá del sujeto que compone el diario.

Como tal vez se sabe, existen en el mundo numerosos diarios de escritores. Quizá el más conocido sea el de Henri-Frédéric Amiel (1839-1881), autor suizo del famoso *Diario íntimo*. Diario paradigmático del género, alberga más de 17 mil páginas en 12 tomos y la temporalidad que abarca es de 42 años, de 1839 a 1881. Ana Caballé, por su parte, indica la importancia del diario de Samuel Pepys, escrito en el siglo XVII, aunque fue conocido mucho después.⁴⁶ De igual modo, los diarios de Gaspar Melchor de Jovellanos, André Gide, Cesare Pavese, Jaime Gil de Biedma, Franz Kafka y Joseph Pla marcaron el rumbo de la tradición diarística en España. Caballé habla de la importancia de estos diarios en relación con los que

⁴⁴ Maurice Blanchot, “El diario íntimo y el relato”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183, pp. 47-54.

⁴⁵ L. Arfuch, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁶ Daniel Gascón, “En la literatura autobiográfica lo que está en juego no es la verdad sino la sinceridad” [Entrevista a Ana Caballé], *Letras Libres*, agosto de 2015, pp. 50-53.

vinieron después en España como el de Max Aub, Rosa Chacel, Gonzalo Torrente Ballester, Carlos Edmundo de Ory, Manuel Azaña.⁴⁷

En 1996, la *Revista de Occidente* dedicó un especial a analizar el diario íntimo, pero además publicó fragmentos de diarios españoles escritos entre 1995 y 1996. Algunos de sus autores fueron Bernardo Atxaga, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Andrés Trapiello, Antonio Martínez Sarrión, Carmen Riera, entre otros.

En América Latina, específicamente en México, El diario de José Vasconcelos, “Cuadernos de juventud”, es un retrato de las preocupaciones que el filósofo, escritor y político padeció durante los primeros años del siglo XX: de 1901 a 1903.⁴⁸ El diario de Federico Gamboa, *Mi diario*, es un retrato de los difíciles años del porfiriato.⁴⁹ Y el diario de Álvaro Carrillo Flores, secretario de Hacienda en el gabinete del presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines, entre 1952 y 1958, en palabras de Enrique Krauze “no se trata de un diario literario (...)” sino “del pulso diario de la vida política, vista, oída, sentida y, a veces, sufrida desde dentro”.⁵⁰

Los diarios de Vasconcelos, Federico Gamboa y Álvaro Carrillo Flores fueron publicados en la revista *Letras Libres* en febrero de 1999;⁵¹ en este caso, el interés puesto en los diarios de escritores y políticos fundamentales de la historia nacional mexicana comenzaba a llamar la atención y a tener un público dispuesto a consultarlos para comprender un período de la historia del país. Estos diarios, junto a los de Alfonso Reyes, Mariano

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 50-53.

⁴⁸ José Vasconcelos, “Cuadernos de juventud”, en *Letras Libres*, México, febrero de 1999, no. 2, p. 72-74.

⁴⁹ Federico Gamboa, “Mi diario (1892-1939)”, *ibíd.*, p. 16-21.

⁵⁰ Antonio Carrillo Flores, “La recámara del poder”, *ibíd.*, p. 44. La presentación del texto corrió a cargo de Enrique Krauze.

⁵¹ En 2015, *Letras Libres* publicó de nuevo un ejemplar dedicado al diario personal.

Azuela, Ignacio Manuel Altamirano y José Juan Tablada⁵² marcan cierta tradición diarística en América, aunque, como dice Daniel Mesa Gancedo, “la historia del diarismo hispanoamericano ha empezado a reescribirse en lo que va de siglo XXI”:

El trabajo de archivo (todavía en ciernes) ha permitido el acceso de textos capitales del siglo XIX, que permiten anticipar el origen de la escritura de la intimidad en países como Colombia y Argentina. Por otro lado, el trabajo filológico ha permitido, igualmente, ir recuperando la integridad de corpus diarísticos (como el de Alfonso Reyes o Bioy Casares) que constituyen piezas tradicionales de una tradición que ya no podrá considerarse marginal, sino que deberá ser tenido en cuenta para la construcción de un canon ampliado, tanto de la obra individual de los autores, como del panorama más amplio de la literatura hispanoamericana, en el que empiezan también a hallar su lugar obras fundamentales basadas en el diario personal (como la de Alfonso Calderón).⁵³

En este sentido, se da por descontado que el diarista es honesto, aunque es imposible saber si lo contado desde la intimidad es cierto. Se consultan sus diarios para comprender parte de la realidad de un período de la historia. Blanchot lo refiere de este modo: “Nadie debe ser más sincero que el autor de diario, y la sinceridad es esa transparencia que le permite no echar sombra sobre la limitada existencia de cada día a la cual se reproduce su afán de escribir”.⁵⁴ Pero Blanchot escribe “nadie *debe* ser más sincero”, lo que indica una acción que no obligatoriamente se cumple. Los diarios de escritores o políticos, donde se busca comprender una parte de la historia o se intenta comprender cómo un escritor llegó a escribir tal o cual obra, no pueden ser vistos únicamente como espacios de sinceridad.

El género comenzó a separarse de ciertas creencias en torno a la sinceridad o la franqueza desde el punto de vista ético o moral, y comenzó a inclinarse por cierto marco de veracidad o verosimilitud que se corresponden más con un nivel estético; se inclinó en pos

⁵² Juan Pascual Gay, Escaparates del tiempo, galerías de vida. *Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo*, El colegio de San Luis/Universidad Autónoma de San Luis, México, 2010.

⁵³ Daniel Mesa Gancedo, “Diario personales hispanoamericanos en el siglo XXI”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, España, enero de 2013, no. 751, p. 23.

⁵⁴ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 48.

de una escritura más bien distendida y no exenta de ficción, lo que dio pie a su ingreso a las filas de los géneros literarios que, desde siempre, han coqueteado con la problemática separación entre ficción e historia.

Recordémoslo: los diarios “reconocidos comúnmente como textos referenciales, operan dentro de un pacto de lectura que remite invariablemente a un vínculo histórico real, lo que constituye su basamento como géneros”.⁵⁵ Sin embargo, existe desde hace décadas un tipo de acercamiento a este tipo de textos que permite observarlo en su conjunto con el fin de arrojar luz “sobre las estrategias de representación de un sujeto que se construye en el espacio literario y textual”,⁵⁶ máxime si se trata del diario de un escritor, cuya obra, en este caso, puede ser vista como un hecho aparte de su producción literaria, pero no necesariamente en el conjunto de las estrategias de figuración que dicho escritor emplea tanto en su obra ficcional como en su pretendida obra referencial.

Pero la literatura cobijó al género diarístico e hizo uso de él, lo que en otras palabras significa que escritores llevaron diarios personales e incluso escribieron novelas en forma de diario personal, hecho que derivó en una nueva configuración del género, de un nuevo entendimiento de sus límites y posibilidades que ha hecho más flexible la trasposición entre lo fáctico y lo meramente inventado. Mucho mejor lo expresa Leonor Arfuch:

Es la conciencia del carácter paradójico de la autobiografía –sobre todo, de los escritores–, la asunción de la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el yo y el “otro yo”, la renuncia al canónico despliegue de acontecimientos, temporalidades y vivencias, así como la desacralización de la propia figura del autor, que no se considera ya en el “altar” de las vidas consagradas, lo que permite traspasar –cada vez con mayor frecuencia en nuestra actualidad– el umbral de la “autenticidad” hacia las variadas formas de la autoficción.⁵⁷

⁵⁵ Norma Angélica Cuevas Velasco, “Yo, Salvador Elizondo: entre el cuaderno y el diario”, en *Intimidades: los géneros autobiográficos y la literatura*, (Antonio Cajero Vázquez, edit.), El Colegio de San Luis, 2012, p. 191.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ L. Arfuch, *Op. cit.*, p. 105.

De aquí se explica parte de ese proceso que el género ha venido desplegando dentro y fuera de sus propias leyes, ajustándose a expresiones artísticas que no buscan sino la asimilación entre instancias aparentemente disímiles, como vida y escritura, cuyo propósito hace más flexible la palabra del hombre y el hombre de la realidad que lo circunda.

La realidad del diario parece ser una crónica de lo evanescente. Como refiere Blanchot, el diarista se protege contra la escritura “sometiéndose a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener”⁵⁸, la del calendario, pero no necesariamente se somete a la honestidad. Todo depende de qué diario se trate y de qué escritor o figura pública se trate. Lo cierto es que cada diarista se somete al calendario con lo que busca, disciplinadamente, dar cuenta de lo más importante (o de lo más trivial, también), sucedido en el curso del día.

La composición de la imagen del yo, en el diario, reviste un análisis particular dependiendo de cada caso. El paso del diario de escritor al diario de ficción comenzó, de hecho, con los escritores mismos. Ellos utilizaron la forma del diario para confeccionar una imagen del yo. Lo hicieron porque se dieron cuenta de los límites difusos entre la vida y la escritura, entre los géneros literarios mismos. Además, el diario, volcado plenamente a la ficción, refleja actualmente otra crisis de nuestro tiempo: el de la indeterminación genérica. De Man lo había enunciado en sus propios términos cuando se pregunta acerca del carácter referencial de la autobiografía como género literario. Vale la pena recordar el pasaje donde se interroga acerca de su verdadera naturaleza:

Otro intento recurrente de circunscribir la autobiografía, ciertamente más fructífero que las clasificaciones genéricas, aunque tampoco resuelva nada, trata de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su

⁵⁸ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 47.

nombre propio: el narrador de las *Confesiones* de Rousseau parece estar definido por el nombre y por la firma de Rousseau de manera más universal, según admite el propio Rousseau, que en el caso de su novela *Julie*. Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?⁵⁹

En toda la exposición de De Man yace implícita una resonancia filosófica (¿es el yo realmente aprehensible por medio de la escritura?), disimulada por el aparente interés en los recursos técnicos que hacen posible la autobiografía (léase diario, que vendría incluido en la misma). De Man soslaya con sus preguntas la posibilidad propia del autoconocimiento. Apela al autorretrato (o lo que es lo mismo: al yo del sujeto referencial) para centrar su atención en el medio (el lenguaje), que es la causa, más que el efecto, de la elaboración textual de la vida.

Por lo mismo, se puede ver a De Man como un escéptico de la naturaleza de la autobiografía como género literario. Puede asumirse lo mismo respecto al diario, puesto que también es una escritura autobiográfica cuya única condición, la más elemental, es la del calendario. Escéptico no de su realidad textual sino de la asimilación entre instancias discursivas. Quien dice “yo” en el diario no es quien dice “yo” en la vida real. Para de Man la firma no es suficiente para asegurar que el yo de la autobiografía, que el yo del diario, corresponde con el yo del autor.⁶⁰

⁵⁹ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplemento Anthropos, no. 29, 1991, p. 113.

⁶⁰ Un fragmento de la novela *Sputnik, mi amor*, del escritor japonés Haruki Murakami, expresa en sus propios términos esta posición teórica de Paul de Man: “Si se tratara de una simple cantidad de información, no habría nadie en este mundo que pudiera aportar más datos que yo. No obstante, al hablar sobre mí, ese yo de quien estoy hablando queda automáticamente limitado, condicionado y empobrecido en manos de otro que soy yo mismo en tanto que narrador –víctima de mi sistema de valores, de mi sensibilidad, de mi capacidad de

Sin embargo, esta ilusión referencial es realidad textual y al mismo tiempo persuade al lector de ser realidad extratextual. Ahora bien, en los diarios concebidos de entrada como ficcionales, la correspondencia entre instancias narrativas ya no es necesaria y, por lo mismo, ya no se busca la firma del autor como garantía de que el diario se corresponde con el yo de su autor en la vida extratextual. Tanto el escritor, como el lector, lo saben. Y, sin embargo, aún en la ficción pueden existir elementos que de hecho se correspondan con la realidad de su autor.

Aunque evidentemente se hable de una crisis del sujeto, lo importante a resaltar aquí es también una crisis de los géneros literarios y el papel que desempeña el lector en cada momento. En el diario, los límites entre la realidad y la ficción se difuminan, y si de antemano el escritor escribe una novela en forma de diario, la ficción se potencializa más que si escribiera y publicara un diario no ficcional. El viejo juego dicotómico entre realidad y ficción se usa para descomponer, y así, componer una imagen del yo hecha a modo que acepta ser ficción pero que a la vez rehúsa ser mentira. Para Ana Caballé, la verdad “por más tierra que se le eche encima, es una noción fundamental para el conocimiento y el aprendizaje”:

Si la destruimos nos destruimos a nosotros mismos. Y la distinción entre verdad y mentira es la base de las relaciones humanas. [...]. Lo que yo sostengo es que plantear la verdad o mentira de un texto autobiográfico es una cuestión imposible de resolver en todos sus extremos. Es más probable que el autor de un texto autobiográfico tampoco pudiera ayudarnos en eso porque trabajó con su memoria y ésta, como decía Sebald, es una acumulación de escombros que difícilmente pueden poner en pie el edificio de nuestra vida. Dicho esto, esta memoria precaria y de naturaleza fantásmatica es todo lo que tenemos. Lo que asegura nuestra identidad. Entonces, no es la verdad sino la sinceridad lo que está en juego en la escritura autobiográfica. También es el valor que el lector suele reconocer y agradecer cuando lo descubre en un texto. Y la sinceridad sí depende de nosotros.⁶¹

observación y de otros muchos condicionamientos reales—. En consecuencia, ¿hasta qué punto se ajusta a la verdad el “yo” que retrato? Es algo que me inquieta terriblemente. Es más, me ha preocupado siempre”, Haruki Murakami, *Sputnik, mi amor*, Tusquets Editores, España, 2008, p. 48.

⁶¹ Daniel Gascón, *op. cit.*, pp. 50-53.

Lo importante es notar que el diario se ajusta a las necesidades expresivas de cada sujeto. Es así como el diario personal, o diario íntimo,⁶² es centro de múltiples enfoques dado su carácter de nexo entre distintos niveles: personal, espiritual, sexual, público, privado, político, interior o exterior y sobre todo, ficcional. Y que conocer la verdad en un texto de este tipo de una cuestión difícil de resolver, como no lo es, en palabras de Caballé, la sinceridad que el lector puede percibir.

Para finalizar este apartado, quiero centrarme en la clasificación que Amelia Cano Calderón establece para el diario.⁶³ Ella divide los tipos de diarios en función de un elemento que destaque sobre otro (les llama “puntos de vista”); en su caso, los divide del siguiente modo: 1) los que atienden el carácter sedentario o itinerante del escritor; 2) lo que se atienden a la profesión de quien los escribe; 3) los que destacan por el carácter científico de su contenido; 4) los diarios que atienden más el entorno que la vida misma; 5) y los diarios de carácter autobiográfico.

Ella hace una breve descripción de cada una de estas tipologías y ofrece ejemplos. Pero más allá de considerar la funcionalidad o utilidad en beneficio de una tipología de diarios, conviene observar que no se consideran los diarios ficticios o ficcionales, que son

⁶² La terminología que incluye también el rótulo de “diario privado”, aunque pueda parecer una definición genérica, viéndolo de cerca aduce varios matices; diario personal de diario íntimo se diferencian precisamente en que, aunque un diario sea un acto personal puede no contener referencias íntimas y seguir siendo personal. Lo íntimo es, como se ha visto, lo que no puede verse desde afuera pues pertenece al fuero interno del sujeto y a lo que no puede mostrarse. El “diario privado”, por otra parte, aunque cercano al íntimo, puede o no incurrir en confesiones íntimas, y quizá ser privado por otro tipo de razones, por ejemplo, que contenga cuentas u opiniones sobre otros, sobre terceros que no vendrían bien de ser leídas por alguien más. En resumen: el diario personal es la denominación genérica y general sin más; el diario íntimo es un tipo específico de diario: el que describe aquello que nadie puede conocer porque no puede *mostrarse*, carece de mostración, y sólo puede *decirse*. Y el diario privado es aquel que refiere cosas sobre los demás pero que no necesariamente habla de cosas íntimas sobre el sujeto mismo. En este trabajo utilizaré el término diario personal excepto cuando no convenga por el tema específico que se esté tratando.

⁶³ Amelia Cano Calderón, “El diario en la Literatura. Estudio de su tipología”, *Anales de Filosofía Hispánica*, vol. 3, España, pp. 53-60. En línea (última fecha de consulta: 10 de julio de 2019): <https://revistas.um.es/analesfh/article/view/58531/56381>

los que, en este trabajo, he decidido destacar. No obstante, si una sexta tipología atendiera este tipo de diarios, por decir, 6) diarios de carácter ficcional escritos para ser publicados, leídos como otras literarias, convendría anotar que, en efecto, harían uso de las 5 tipologías anteriores. Un diario ficcional puede incorporar todo lo que la imaginación haga posible en la escritura.

De este modo el diario de viajes, el diario que pone énfasis en la profesión de quien lo escribe, el diario científico, el diario que atiende más el entorno o el ambiente (diario contextual, podría llamarse), y el diario de carácter autobiográfico podrían ser incorporados sin dificultad al diario de ficción y ser subvertidos –o literaturizados desde ahí–. El diario de ficción fácilmente puede ser escrito bajo la óptica de las 5 tipologías anteriores que propone Amelia Cano Calderón, con la diferencia de que es precisamente la ficción el elemento que permea todos los puntos de vista, que juntos o por separado, no serían más que una temática que el escritor escoge y por el que se decide a inventar, crear, construir, imaginar relatos o historias bajo la condición creativa, estética o poética de la ficción. Además, como dice Picard, cuando

El diario pasa a ser una técnica de la narración ficcional, una de las formas de la novela en primera persona –junto con las memorias y la novela epistolar–, sus propiedades –fragmentariedad, incoherencia, etc.– adquieren un *status* semiótico distinto: se convierten en elementos y medios de expresión en el seno de la estructura de una obra. La escritura diarial, en la que no había comunicación, al ser utilizada de un modo ficcional dentro del marco de la estructura de la obra literaria, pasa a ser, de un modo completamente nuevo, comunicación estética.⁶⁴

1.4 EL DIARIO PERSONAL Y SU RELACIÓN CON LA VERDAD Y LA FICCIÓN

⁶⁴ H. R. Picard, *op. cit.*, 1981, p. 119.

Según Phillipe Lejeune, el pacto de lectura en los géneros autobiográficos permite leer cualquier tipo de texto autobiográfico sin la necesidad de cuestionar su valor de verdad. El famoso pacto, objeto de múltiples debates y polémicas, consiste en asimilar el nombre del autor, del narrador y del personaje en una sola entidad que dé fe, por medio de la firma que avala la asimilación de tales instancias discursivas, de que lo que se lee es verídico y no propenso a la ficción o a la mentira. Lejeune ofrece una definición de autobiografía que resulta interesante para abocarse a los estudios sobre las narrativas del yo, y en este caso, especialmente con el diario personal:

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. La definición pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes:

- 1) Forma del lenguaje
 - a) narración;
 - b) en prosa.
- 2) Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
- 3) Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
- 4) Posición del narrador:
 - a) Identidad del narrador y del personaje principal.
 - b) perspectiva retrospectiva de la narración.

[...] Los géneros vecinos de la autobiografía no cumplen todas esas condiciones.⁶⁵

En el caso del diario íntimo, como lo llama él, no se cumple la perspectiva retrospectiva de la narración, pero sí todas las: la forma del lenguaje, en prosa, el tema tratado: la vida individual del yo diarista; la situación del autor, donde el nombre del autor y del narrador coinciden y remiten a una persona real; y la posición del narrador, cuya identidad, como la de su personaje, es idéntica. De allí que se dé el famoso pacto autobiográfico en el diario. Es en este sentido que la verdad en el diario personal, es nada más y nada menos que un valor agregado, siempre dentro de este conveniente pacto de

⁶⁵ Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (Coord.) Suplemento Anthropos, España, 1991, no. 29, pp. 47-61.

lectura.⁶⁶ La verdad, entonces, es asimilada dentro del texto, de cierto modo, para ponerse al servicio de la verosimilitud, reforzando con ello la suspensión de la incredulidad. Sabiendo esto, la pregunta es: ¿por qué el lector buscaría conocer la verdad en un diario personal cualquiera? Nora Catelli lo explica de este modo:

No somos capaces de vivir de la imaginación, dice Virginia Woolf. No nos bastan las novelas, ni las tramas, ni las obras de teatro. Ni las películas, ni los destinos de la ficción. Cuánto más convencidos nos encontramos de que *todo* es ficción –la Historia, la Antropología, la Etnología– más dependientes nos volvemos de los estímulos ajenos a la pura ficción, a la pura imaginación. Por eso recurrimos a las biografías y a todo lo que las rodea: cartas, diarios, apuntes, memorias, bocetos.⁶⁷

Esto significa que el lector separa los textos ficcionales de los que no son ficcionales. Para el lector, una novela o una obra de teatro es ficción. ¿Cómo escapar de ella? recurriendo a otro tipo de textos que de antemano se conocen como no ficcionales: biografías, cartas, apuntes, memorias, bocetos, y por supuesto, diarios. ¿Por qué el lector busca estímulos ajenos a la pura ficción? ¿Por qué leería un diario buscando encontrar en él algo ajeno a la ficción?

Vuelvo a Catelli para explicarlo:

Esta inclinación ha crecido a lo largo de los últimos siglos pero, como dice Virginia Woolf, se trata de un arte muy limitado, algo que se va construyendo con la ayuda de amigos, deudos, documentos y cuya función es casi siempre auxiliar: sirve, precisamente, para alimentar la imaginación. Pero no cualquier clase de imaginación, sino una, específica y singular, que tiene que ver con la expansión moderna de la figura del Autor como personaje. Se trata de la imaginación que especula acerca de las fuentes de la fertilidad, acerca de los hechos que sugieren y engendran arte.⁶⁸

El lector busca estos textos autobiográficos para explicar cómo surge la obra de tal o cual escritor. Busca especular “acerca de las fuentes de la fertilidad” creativa. Busca en estos textos, llámense en este momento diarios, la explicación del cómo ese escritor, esa figura de

⁶⁶ P. Lejeune, *Op. cit.*, p. 48.

⁶⁷ Nora Catelli, “Los diarios de Virginia Woolf en el centro del arco iris”, en *En la era de la intimidad. Seguimiento de El espacio autobiográfico*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2007, pp. 85-89.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 85-86.

Autor,⁶⁹ logró escribir una obra literaria. Se busca en estos diarios hechos que den cuenta del cómo un individuo logró elaborar una obra artística. Alberto Giordano, haciéndose eco de Andrés Trapiello,⁷⁰ uno de los diaristas más reflexivos del género en la época contemporánea, lo explica de este modo:

Lo que hace tan atractivos los diarios a un lector es la ilusión de formar parte de una vida común con el escritor”. El lector participa en la vida del diarista porque encuentra en ella puntos de identificación, pero también porque a través de esa vida, que la escritura convierte en un proceso misterioso, descubre en la suya posibilidades inexploradas. Otras vidas posibles, o mejor, la vida como posibilidad, no importa si se realiza. Lo que hace tan atractivos los diarios es el impulso novelesco que los recorre secretamente, el movimiento de una escritura que, a fuerza de querer registrar algo propio cada día, se abre a la revelación de lo que la vida, la de cualquiera, tiene de extraño e impersonal.⁷¹

Sin embargo, como cualquier otro texto, los diarios están hechos de lenguaje, y aunque el pacto autobiográfico de Lejeune permita leerlos en clave de verdad, buscando en ellos los hechos a que hacemos referencia, siguen siendo escritura (lugar donde se sitúa ese “impulso novelesco”). En todo caso, la lectura del diario personal entraña para el lector posibilidades de imaginar otras vidas y de participar de ese registro que, como indica Giordano, guarda “puntos de identificación” entre autor, obra y lector.

En este punto, caben destacar interrogantes que ponen de manifiesto, como indica Catelli, la figura del Autor como personaje. El Autor se vuelve personaje en el momento en que habla de sí mismo como creador de una obra o como artífice de un objeto artístico. El pacto autobiográfico en los diarios personales no excluye, como vemos, que el lector tenga la sensación de estar, de nuevo, ante un producto de la ficción. Leer un diario en clave de lenguaje, es decir, entrañado desde el lenguaje mismo, supone una limitación de la realidad

⁶⁹ Para Foucault, la noción de autor “constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de la literatura, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias. Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario”, en “¿Qué es un autor?”, *Colección Textos Mínimos*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, (s/a), p. 10.

⁷⁰ Andrés Trapiello, *El escritor de diarios*, Editorial Península, Barcelona, 1998, p. 16.

⁷¹ Alberto Giordano, *op.cit.*, 2006, p. 88.

que sólo se entrega al lector en cuanto posibilidad textual como signo de su propia existencia.⁷²

¿De dónde viene esta relación del hombre con el lenguaje? ¿Y por qué el lector, cuando accede a este tipo de textos, se ve persuadido por su contenido mismo? Para responder a ello, es necesario establecer la relación que existe entre la verdad y el lenguaje. Este hecho nos remonta a los tiempos antiguos. A los tiempos cuando la voz de Dios se dejaba oír bajo las palabras del profeta. Dios hablaba a través de él; lo que siguió a ello fue la palabra escrita. La fijación de la voz de Dios se realizó mediante la escritura. German Prósperi lo explica de este modo:

El Nuevo Testamento representa [...] el pasaje de la voz a la escritura. Por ese motivo cuando Cristo es tentado por el Diablo (*diabolo*) en el desierto, puede responder “no solo de pan vive el hombre [*non in pane solo vivet homo*], sino de toda palabra [*omni verbo*] que procede de la boca de Dios [*procedit de ore Dei*]”. (Mateo 4:4). El hombre vive, en efecto, de la palabra (verbo) que procede de la boca de Dios (*ore Dei*), pero esta palabra, con Cristo, se ha hecho carne, escritura. Las palabras con las que comienza, en la *Vulgata*, el versículo citado son: “Respondió y dijo [*respondens dixit*]: escrito está [*scriptum est*]...” (Mateo 4:4). La boca de Dios, ahora, repite lo escrito por su dedo. El “decir” (*dicere*) ya no remite, como en el Antiguo Testamento, a la boca de Dios (*ore Dei*), hierofanía y metonimia de la *vox Domini*, sino a la letra escrita (*scriptum*), a las Escrituras, al dedo de Dios (*digito Dei*).⁷³

La relación de la palabra desde siglos antiguos a nuestros días muestra la secularización propia del verbo hecho carne en la palabra escrita por Dios mismo. Al despojarse de su carácter sagrado, la palabra, al alcance del hombre, específicamente del hombre moderno, pensamiento que inicia con las disertaciones de René Descartes (siglo XVII), ya secularizada, permite el nacimiento de la individualidad. Es así como el *ego cogito*, ese pensar uno mismo, ese pienso, luego existo, determina la sustancia a la que hemos estado

⁷² Nora Catelli, *op. cit.*, p. 9.

⁷³ Germán Prósperi, “Ventriloquia y subjetividad: apuntes sobre una voz sin persona”, en *Cuadernos de filosofía/61*, Argentina, 2014, p. 89. En línea (última fecha de consulta: 12 de marzo de 2018): <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/2445/2102>

haciendo referencia: la verdad. La verdad de Dios, revestida de palabra sagrada, pierde simbólicamente su carácter de intocable, imperecedera, verdadera por encima de todas las cosas, y se pone al alcance del que piensa por sí mismo, y que, por lo tanto, es capaz de escribir su propia verdad acerca de sí mismo. Quizá un breve aforismo del poeta Dyma Ezban nos aclara un poco este punto: “La verdad que se sabe/y no se escribe/no es verdad”.⁷⁴ Estas palabras remiten indudablemente al papel que desempeña el lenguaje en la configuración, ya no digamos de la intimidad, que, como vimos, tiene sus barreras naturales, una de ellas la imposibilidad de ser mostrada, sino al lenguaje escrito (“La verdad que se sabe y no se escribe”) que, con su propia fuerza, permite la expresión del yo, por supuesto, pero sólo en cuanto se manifiesta en lenguaje, en verbo, en *logos*, y que sólo es verdad, como reza el poema de Dyma Ezban, mientras se escriba, no antes.

La verdad, entonces, ya no es la verdad bíblica, sino la verdad laica de cada quien, la verdad laica del hombre moderno. En esta convergencia, en este lento pero seguro proceso de secularización de la palabra sagrada, se enclava el proceso que el propio diario personal ha tenido como posibilidad para el hombre de conocerse y tenerse a sí mismo.

El diario es la posibilidad de tener una escritura privada, sí, pero capaz de manifestar, ante los ojos de su nuevo Dios –el hombre de carne y hueso: el diarista de pensamiento moderno– la verdad de quien la escribe. Karl J. Weintraub considera que los géneros autobiográficos son parte de esa “gran revolución intelectual caracterizada por el surgimiento de una determinada forma moderna de conciencia histórica”, misma que considera que en

⁷⁴ Dyma Ezban, *El habla del ángel*, Ediciones Áltera, Barcelona, España, p. 93.

estos géneros se expresa mucho mejor el “desarrollo de la concepción que de sí mismo tiene el hombre occidental”.⁷⁵

Ahora bien, ¿qué relación guarda el diario con la ficción? La relación entre ambos no puede ser más cercana, puesto que el valor del diario –su sustancia, lo que lo hace *ser*– reside en el lenguaje. Y, como vimos, es el lenguaje el primer elemento en el que debemos detenernos en el afán de pensar la relación del diario con la ficción. Para Georges Gusdorf, el hecho de que el diario mismo exista como objeto artístico, es más que suficiente para interesarnos en él sin preocuparnos demasiado por su valor de verdad, o en su defecto, por su grado de ficción. Para él el valor artístico de la obra autobiográfica es “lo real”, puesto que más allá de sus condiciones propias de existencia da testimonio de un hecho: “la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños el hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores”.⁷⁶

El segundo elemento en el que hay que reparar es la publicación de los diarios personales. Este hecho influyó en el modo en el que éstos se leyeron. La circulación que tuvieron desde siglos pasados hasta la fecha afectó el modo en que se comprendieron en su momento y aún ahora, puesto que, como explica Catelli desde los diarios de Virginia Woolf, el lector se interesó en este tipo de textos elaborados por escritores para comprender mejor el modo en que fueron creando sus propias obras a lo largo de sus vidas.

Álvaro Luque Amo encuentra, apoyado teóricamente por un estudio exhaustivo que incluye a los principales teóricos de la autobiografía (Lejeune, de Man, Ricoeur, Pozuelo Yvancos, entre otros), lo siguiente:

⁷⁵ Karl Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (Coord.) Suplemento Anthropos, España, 1991, no. 29, p. 16.

⁷⁶ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en Suplemento Anthropos, p. 16.

En el diario [...] se da la convivencia de dos modelos de escritura: la escritura referencial y la performativa. [...] “Lo vivido”, que viene a ser la exposición referencial de los hechos en la narración, y “lo ficticio”, que equivaldría al acto performativo, no se distinguen entre sí cuando se enuncian según las reglas de un mismo modelo narrativo; cuando se emplean los modos ficcionales para ambos. [...] De lo anterior se puede concluir que, a pesar de que el Yo de la construcción puramente ficcional se reviste de lo imaginario, se oculta detrás de lo comúnmente entendido como ficticio, es en su naturaleza igual al Yo autobiográfico, al Yo que guarda una intención –que sólo es posible entender en su dimensión pragmática– de correspondencia con la realidad.⁷⁷

Lo enunciado aquí responde a la pregunta que se esconde en toda obra literaria: ¿quién habla? ¿De quién se trata? Si bien Lejeune está de acuerdo en que tanto autobiografía como memorias como diario personal abrevan de la correspondencia entre autor, narrador y personaje, siempre existe, en el lector, al leer una obra de este tipo, que no necesariamente se presenta como ficcional, la duda sobre si lo que está leyendo resulta verdadero, es decir, si guarda “correspondencia con la realidad” a decir de Luque Álamo, o sólo se trata de un ardid, de una estafa, de una simulación, de una mentira.

Por supuesto, el pacto autobiográfico del teórico francés salva las distancias entre una cosa y otra, puesto que, si el lector confía en el texto no tendrá problemas en asumir que el autor es sincero al menos respecto a su lector; pero en el caso de obras autobiográficas que se presentan como tales, e incluso exigen el pacto de lectura correspondiente, pero, en su contenido, tratan asuntos no realistas, ¿qué sucede entonces? Y no sólo eso, sino también en obras literarias que no exigen el pacto de lectura, pero que, indudablemente, por otro tipo de informaciones, el lector sabe que se corresponden con la vida del autor, ¿no se está frente a fenómenos que, en lo esencial, responden a un modo de leer?

⁷⁷ Álvaro Luque Amo, “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”, en *Estudios de literatura*, vol. 7, Castilla, España, 2016, pp. 287-289. En línea (última fecha de consulta: 12 de marzo de 2018): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5456295>

El lector decide si lo que lee, así se presente como obra referencial (el diario de un político, por ejemplo), o se presente como obra performativa (los diarios de Andrés Trapiello, por ejemplo) corresponde a una zona u otra por modos de operación lectora como el pacto de Lejeune, o son en el fondo indistinguibles pues, al estar hechos de lenguaje, necesariamente simulan construir una realidad que si guarda correspondencias con el mundo de afuera, no se escapan, tampoco, de guardar correspondencias con una realidad que sólo existe en sí misma. Sobre el concepto de ficción, que proviene del latín *fictio* y significa “creación de la imaginación”,⁷⁸ de nuevo Luque Amo:

Fingir es dar forma a algo o a alguien. [...]. Esta transfiguración puede dar lugar a formas nuevas de apariencia, y en este caso la ficción ha de ser considerada como una innovación formal, como la invención [...]; sin embargo, también puede tomar como modelo alguna otra forma ya conocida para reproducirla [...]. El concepto de ficción que se desarrolla en toda la teoría literaria hasta la actualidad asume estas dos consideraciones del término para construir la más general de sus acepciones, en donde se emplea como sinónimo de simular y, sobre todo, se considera contraria a la forma verdadera. [...] la posibilidad de leer algo como ficticio –entendido en su sentido de simulación– y también como verdadero le otorga, en la medida en que no se considera ni una cosa ni otra, el estatus de literario, algo que una modalidad como el diario ostenta.⁷⁹

Al ser la práctica del diario común a la mayoría de las personas, hecho que coincide, por ejemplo, con libros didácticos como *El diario personal. Propuestas para su escritura* (2003), donde, según escriben las autoras “La elaboración de diarios hará que la relación del Yo con el Mundo resulte más cercana y entrañable”,⁸⁰ es importante pensar esta relación del yo con la escritura vista y percibida desde la posición del lector que accede y conoce de cerca esta realidad personal que entraña el diario.

⁷⁸ Héctor Campillo Cuautli (Ed.), *Diccionario Academia de la Lengua Española*, Fernández Editores, México, 2012, p. 229.

⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 289-290.

⁸⁰ Carmen Gúrpide, Nuria Falcó, Ana Bernad, *El diario personal. Propuestas para su escritura*, SEP/Alejandría Distribución Bibliográfica, México, 2003. Contraportada.

Se ha dicho de su pertenencia a los géneros autobiográficos como una modalidad más de las llamadas escrituras del yo; se ha hecho mención del carácter privado que guarda; se ha señalado su calendarización, continua o discontinua pero que manifiesta siempre una fragmentariedad inherente a este tipo de escritura; se ha hablado de las diferencias entre los diarios de escritores o políticos, por ejemplo; se ha hablado de los diarios que juegan con la autoficcionalización de la voz autoral y se hablado también de novelas-diario que no buscan la asimilación de instancias discursivas sino la fabulación del yo desde y por la literatura.⁸¹

Ahora resulta conveniente pensar el papel del lector en este tipo de narrativas autorreferenciales, sobre todo las que atañen a las novelas-diario, es decir, a aquellas ficciones que son escritas en forma de diario personal pero que igual desestabilizan la interpretación del lector. Como se ve respecto al punto a de cada columna, el “pacto autobiográfico” de Lejeune se usa para las lecturas de diario con estatuto referencial; en el caso de diario con estatuto performativo, es decir, creativo, literario, ficcional o autoficcional, se usa el “pacto ambiguo” de Manuel Alberca.⁸² A continuación, muestro, sin otro fin que ilustrar lo que se ha venido exponiendo, a través de una tabla, las condiciones propias de cada diario para ilustrar, resumir y diferenciar mejor todo lo que se ha venido diciendo hasta ahora:

DIARIO CON ESTATUTO REFERENCIAL	DIARIO CON ESTATUTO PERFORMATIVO
a) Se lee bajo el “pacto autobiográfico” según Philippe Lejeune.	a) Se lee bajo el “pacto ambiguo” según Manuel Alberca.

⁸¹ Una novela interesante, *Diario de Gordon* (2007), del español Marcos Chicot, usa la calendarización propia del género diarístico, e incluso usa el término “diario” en el título de la novela, pero decide narrar en tercera persona todo aquello que le ocurre a un personaje: Gordon, quien se ve a sí mismo de forma extraordinaria, pero que, irónicamente, dista mucho de estar a la altura de su propia visualización; en este caso, Chicot escoge la perspectiva de la tercera persona para acentuar la distancia irónica entre narrador y personaje, entre obra y lector.

⁸² Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Navarro, Justo (prólogo), Editorial Biblioteca Nueva, España, 2007. Más adelante se retoman algunas de sus ideas.

b) Virtualidad referencial, mimética.	b) Virtualidad creativa, <i>poiesis</i> .
c) Expone “lo vivido”.	c) Expone “lo ficticio”.
d) Habita un yo real.	d) Habita un yo imaginario.
e) Diario como documento. ⁸³	e) Diario como género literario.
f) La sintaxis y el estilo de escritura privilegia la información por encima de la construcción de una intimidad.	f) La sintaxis y el estilo de escritura privilegia la construcción de una intimidad.
g) No desarrolla una personalidad, sino que sirve como objeto de consulta.	g) Desarrolla una personalidad a lo largo de sus entradas.
h) Es fragmentario.	h) Es fragmentario.
i) Predomina la experiencia personal.	i) Predomina la experiencia personal.
j) Desarrolla el yo y la narración, pero supeditado a la información.	j) Desarrolla el yo y la narración, pero supeditado a la creación.
k) El autor se preocupa por ofrecer una verdad.	k) El autor se preocupa por ofrecer una verosimilitud.
l) Renuncia a la presencia de un lector externo o no se dirige a nadie en específico sino a la posteridad.	l) Aparenta renunciar a la presencia de un lector externo o a veces apela explícitamente a su presencia.
m) No se escribe para publicarlo.	m) Se escribe para publicarlo.
n) No se reescribe, no se reelabora, no se corrige.	n) Sí se reescribe, se reelabora y se corrige.
o) Se lee desde coordenadas factuales o como documento (como el diario de Alfonso Reyes).	o) Se lee desde coordenadas ficcionales o literarias (como la novela-diario de Luis Montaña).
p) Es registro de los días y su continuidad reiterativa.	p) Es artificio retórico, constructivo y estilístico, expresión literaria.

⁸³ Para Trevor Field, por ejemplo, el *A diary in the Strict Sense of the term* (1967), de Bronislaw Malinowski y *The New World Journal of Alexander Graham Dunlop: 1845* (1976), de David Sinclair y Germaine Warkentin entran dentro de esta categoría. Para mayor comprensión de la novela-diario, no deben obviarse los estudios de Lorna Martens *The Diary Novel* (1985) y el artículo de Gerald Prince: “The diary novel: Notes for the definitions of a sub-genre” (1975).

q) Vive afianzado en los aposentos de la historia.	q) Vive afianzado en los aposentos de la literatura.
--	--

Ahora bien, esta sencilla esquematización de algunos puntos de contacto y otros de distancia entre los diarios hechos como objetos referenciales y los diarios hechos como objetos performativos, tiene inconvenientes que, a nivel teórico, terminan por reconocer dos cosas: 1) que “hay tantas poéticas casi como diarios”,⁸⁴ por lo que, dependiendo de cada caso, es como se le puede analizar, y 2) que la mayoría de los diarios comparten características de ambos lados del esquema, izquierda y derecha, y que existen múltiples re combinaciones y mezclas entre elementos de un lado y de otro. El objetivo de realizar el esquema es para advertir precisamente estas complicaciones a la hora de definir el diario. Por ello, Álvaro Luque Amo, partiendo de las observaciones de Enric Bou⁸⁵ sobre el diario, precisa que es:

aquel texto que, escrito desde el presente y narrado en forma de crónica cotidiana, está protagonizado por un Yo que registra su día a día mediante entradas a veces fechadas y que, además, puede soportar una lectura literaria, en tanto que se construye con los mismos materiales de la ficción. Este texto está dirigido, pero no exclusivamente, al propio sujeto que lo escribe, el autor, que se desdobra en autor y receptor al mismo tiempo hasta que el texto se publica y el receptor pasa a ser universal.⁸⁶

El punto en el que debe hacerse énfasis en este momento es el que atañe al papel del lector. Si el diario puede “soportar una lectura literaria” es porque está hecho de tal modo que guarda correspondencias con los modos de la ficción, tal como sostiene Luque Álamo, y con lo propiamente literario: “El diario, además de por lo que dice, también es leído por cómo

⁸⁴ Daniel Gascón, *op. cit.*, pp. 50-53.

⁸⁵ Enric Bou, “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, España, julio-agosto de 1996, no. 182-183, pp. 121-136.

⁸⁶ Álvaro Luque Álamo, *op. cit.*, p. 297.

se dice, y es ahí donde radica el secreto de su *literariedad*".⁸⁷ De cierta forma, literariedad nos remite a los formalistas rusos y al uso específicamente literario del lenguaje. Pero lo que me interesa subrayar en este momento es el modo en el que el lector reconoce este tipo de textos y el modo en que decide leerlos. Para el teórico español, los diarios actuales han de leerse bajo la óptica literaria, debido a que no es otra su naturaleza. Aunado a esto, no quisiera dejar se hacer mención de la posibilidad de que el lector pueda guiar su propia lectura de un diario por medio de los paratextos, que, como explicó Gerard Genette en su momento, acompañan al texto, en forma de libro, para situarlo en el mundo:

el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro.⁸⁸

La novela-diario, por lo tanto, vendrá acompañada de estos elementos paratextuales: el nombre de autor, que puede ser conocido o no, un título que contenga la palabra "diario" o no, quizá un prólogo o un prefacio del propio autor o de otra persona, ilustraciones, entre otros, que situarán la lectura del lector desde el principio. Sin afán de ahondar sobre este aspecto, resulta útil tenerlos en cuenta dado que "cumplen, en buena medida, una función de refuerzo que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor (autor del diario) y receptor (lector del diario), reconstruyendo uno nuevo para guiar las interpretaciones lectoras".⁸⁹

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 302.

⁸⁸ Gerard Genette, *Umbrales*, Siglo XXI Editores, Lage, Susana (trad.), 2001 (1987), p. 7.

⁸⁹ Susana Arroyo Redondo, "El diálogo paratextual de la autoficción", en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Casas, Ana (Ed.), Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 65-77.

Por emisor cabe leer: autor del diario; y por receptor: lector del diario. El diario como forma narrativa y género híbrido vendrá acompañado de elementos que ayuden al lector a identificar si se trata de un diario factual, concebido desde un estatuto referencial, si se trata de un diario ficticio, concebido desde el estatuto performativo, o si se trata de un diario que combina tanto ficción como realidad factual directamente relacionada a su autor (aunque hay muchos tipos de lectores y cada uno puede hacer interpretaciones específicas que no necesariamente separen los estatutos).

Hasta aquí, sin embargo, se ha hablado del diario personal pensado precisamente como eso: diario personal, decidido o no para ser publicado, lo que afecta su modo de percibirlo, pero que comparte rasgos con la ficción como simulación de un yo que busca hablar de sí mismo por medio del lenguaje. Pero a mi parecer resulta más interesante pensar en el diario personal en su relación con la ficción que corresponde al universo de los escritores.

1.5. LAS NOVELAS-DIARIO. UN ACERCAMIENTO

Las novelas-diarios es un concepto funcional que se utiliza para definir aquellas obras literarias que utilizan la forma del diario personal para su elaboración. Es un concepto aproximado a una realidad que, mirada de cerca, resulta más compleja que la sola denominación genérica de novelas-diario. Sin embargo, resulta óptima para acercarse al fenómeno que no es el mismo en una novela-diario que en otra; esto se debe a que, a veces, el autor de una novela-diario sólo utiliza la forma del diario personal de forma parcial, como sucede con *Prisión perpetua* (1988), de Ricardo Piglia.

También sucede el caso de que el autor use la forma del diario prescindiendo de las fechas de entrada, como sucede con *Lluvia* (2002), de Victoria de Stéfano, donde pone la fecha pero falta el año. Y existe el caso de que el autor no sólo ponga la fecha, sino que juegue con una simulada exactitud, a la manera de una escritura de computadora, que pone día, mes, año, hora y hasta minutos. Tal es el caso de *Diario de las especies* (2008), de la chilena Claudia Apablaza.⁹⁰

Todo esto, por lo demás, sólo corresponde a una parte muy superficial de la novela-diario, que, como el mismo diario dispone, hace uso de la fragmentariedad, del decurso en construcción del sujeto, de un aparente presente, de una contingencia de la realidad en la que puede suceder algo imprevisto, o en caso contrario, que no suceda nada; participa también de una aparente intimidad que, poco a poco, se revela y saca provecho de las expectativas del lector que busca en este tipo de obras la transgresión, la confesión sexual, la develación de un tabú, etc.

Vida y novela: para Mesa Gancedo el modo de funcionamiento de la novela y el modo de funcionamiento de la vida son parecidos y encuentran en la novela-diario un punto de convergencia y encuentro ya que “en realidad, vida y novela, como verdaderas ‘acumulaciones de tiempo’, encontrarán, –podría proponerse–, su imagen verbal más adecuada en la ‘novela diario’, y, más específicamente (por más anclado en la vida) en el ‘diario autoficcional’”⁹¹; es decir, la vida humana se desarrolla a través de los días, mismos que suman semanas, meses y años; la novela, de algún modo, se asemeja a esta acumulación

⁹⁰ Mesa Gancedo, *op. cit.*, 2014, pp. 197-201. Mesa Gancedo utiliza esta conceptualización de novelas-diario para analizar precisamente este tipo de textos.

⁹¹ D. Mesa Gancedo, “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Casas, Ana (Ed.), Iberoamericana-Vervuert, 2014, p. 195.

temporal, y si el diario, precisamente, lo es por la suma de los días, ¿qué otra imagen más precisa que la novela-diario y/o diario autoficcional para hablar de la suma entre vida y texto?

Cabe preguntarse sobre la función de la novela puesto que en el término compuesto novela-diario, la que se antepone al término “diario” es precisamente “novela”. Considero que las reflexiones de Jorge Von Ziegler sobre la novela son operativas para pensarla como un espacio que siempre incorpora todo tipo de materiales textuales, precisamente como en el diario que, según recordamos, puede incluir dibujos, cartas, transcripciones literales de conversaciones, fotografías, etc. Esto ya es un vínculo entre ambas: su posibilidad abierta de incorporar numerosos recursos verbales y no verbales. Veamos las palabras de Von Ziegler:

La novela fue el resultado del triunfo definitivo de una nueva concepción estética que se había venido preparando desde el siglo XIII, pero que sólo cuando la tradición clásica se debilitó a un grado extremo pudo imponerse claramente. En el siglo XIX el novelista ya es un dios; representa la imagen del máximo productor de mundos a través del arte. (...) Los generalmente considerados como los máximos iniciadores de la literatura moderna, Joyce, Proust y Kafka, son novelistas; la obra representativa y simbólica de nuestro siglo, *Ulises*, es una novela. Que la novela es la forma hegemónica del siglo XX, queda al margen de cualquier debate. Hoy, quien piensa en literatura piensa en la novela, quien imagina escritores imagina novelistas. La concepción literaria moderna se ha expresado mediante la novela seguramente porque éste es un género que se presta de un modo particular a los experimentos y, también, porque es un género nuevo.⁹²

Las últimas palabras del ensayista mexicano ofrecen una idea favorable a la novela y a la creación de la novela-diario: la experimentación. Combinar imaginación con experiencias de vida da como resultado un material textual que se comprende bien bajo los términos de novela-diario. ¿Qué es lo ficticio (imaginativo) y qué lo real (la experiencia hecha lenguaje)? La novela, sin tratar de resolver este dilema, sino proponiéndolo como la materia de la que ella misma es concebida, combina no sólo imaginación y experiencias, haciendo con ello una historia, creando unos personajes móviles, sino que, en el caso que nos

⁹² Jorge Von Ziegler, “Problemas de la novela”, en *Ensayo literario mexicano*, John S. Brushwood, et. al. (selección), UNAM/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, México, 2001, p. 766.

compete, se trata de combinar también los géneros, formas o prototipos textuales que sirven, en este caso, para favorecer el carácter inclusivo de la novela.

Ese “modo particular” de darse a los “experimentos”, logra en la novela-diario una expresión que apenas comienza a valorarse de forma crítica. La novela es el género en el que todo es posible. Su carácter inclusivo lleva a escritores mexicanos, como Juan García Ponce, por ejemplo, a señalar lo siguiente: “Toda obra es un experimento en el que valiéndose de la tradición uno trata de imponer sus propias obsesiones. En mayor o menor medida cada obra enfrenta un nuevo riesgo formal, yo multipliqué esos riesgos en *Crónica de la intervención*, pero no podría excluir de ese a ninguna de mis demás obras”.⁹³ Roberto Bolaño, como se verá en el siguiente capítulo, impone sus propias obsesiones en *Los detectives salvajes*, escritura cuya raíz procede, de algún modo, de la práctica del diario personal, es decir, de la escritura de sus propios diarios personales.

Para Mesa Gancedo, la existencia de las novelas-diario es “Testimonio o refutación del agotamiento del género novelesco, la ficción del diario íntimo parece constituir hoy, como ayer, una de las vías para su posible revitalización o definitiva superación”.⁹⁴ Esta visión de la novela, más el carácter experimental que destaca García Ponce, dan cuenta de una reconfiguración del género novelesco en la narrativa contemporánea hispanoamericana. La novela “cuya forma puede ser la de la historia, la crónica, la carta, la conversación o el reportaje”, como dice Von Ziegler, también puede ser la del diario, y ello obliga a que nos acerquemos a estas obras con una mirada crítica conveniente para su análisis, y que se

⁹³ Miguel Ángel Quemain, “Juan García Ponce: Imposibilidad de la inocencia”. Entrevista a Juan García Ponce, *Reverso de la palabra*, editorial El Nacional, México, 1996. En línea (última fecha de consulta): 8 de marzo de 2018: <http://www.correodellibro.com.mx/almanaque/juan-garcia-ponce-imposibilidad-de-la-inocencia/>

⁹⁴ Daniel Mesa Gancedo, “La imagen del yo en la novela-diario femenina del siglo XXI”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, España, 2014, vol. 10, pp. 145-159.

encuentra en la teoría de los géneros autobiográficos. Esta teoría incluye la no muy abundante pero fértil teoría sobre el diario.

1.4.1 LAS NOVELAS-DIARIO Y LA AUTOFICCIÓN

La autoficción se compone de dos términos: *autos*, prefijo griego que significa a uno mismo o a sí mismo; y *ficción*, que proviene del latín *fictio* y significa “creación de la imaginación”.⁹⁵ Auto-ficción, entonces, viene a ser la ficcionalización del sí mismo, del uno mismo, del yo. Esta síntesis resulta buen punto de partida para entrar en el territorio de la literatura que abiertamente construye una ficción desde los límites y posibilidades del yo. Ana Caballé explica cómo los estudios sobre obras de carácter no ficcional se encontraron de frente con nuevas formas de la ficción que hacían uso de los recursos propios de las obras de carácter no ficcional, como en un principio se estudiaron las biografías, las autobiografías y los diarios mismos:

De pronto las cosas estaban cambiando y la literatura conquistaba un nuevo espacio creativo no ficcional que nos era imprescindible culturalmente. Aquella emergencia autobiográfica coincidió con nuevas especulaciones narrativas, la más importante fue la autoficción. Una escritura experimental que puso en cuestión la expresión del Yo del autor: ¿cómo escribir desde un yo que se sabe inestable y escurridizo si no es encontrando un distanciamiento adecuado e igualmente vulnerable al azar y a la contingencia de la vida?⁹⁶

Caballé refiere de igual modo el procedimiento mediante el cual un escritor, de forma deliberada, lleva a cabo la elaboración específica de una obra. En este caso, el escritor trabaja sobre una imagen de sí mismo con el fin de llevar la ficción a un territorio confuso en el que biografía e imaginación se combinan para dar como resultado aquello que llamamos relato autoficcional. Recordemos una vez más las interrogaciones de Paul de Man sobre este modo

⁹⁵ H. Campillo Cuautli (Ed.), *op. cit.*, p. 229.

⁹⁶ Ana Caballé, ¿Cansados del yo?, en *El País*, 6 de enero de 2017, versión en línea en (última fecha de consulta: 7 de marzo de 2018): https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html

de escritura y de lectura: “¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?”⁹⁷

De Man separa los yos vertidos en una escritura autorreferencial. Uno es el que dice que escribe; el otro el que habla a través de la escritura. Ambos, sin embargo, no son el mismo, pues el yo de la escritura es sólo “ilusión referencial” del yo de la vida diaria. Lo que hay es un yo ficticio que carece en lo absoluto de referente, aunque el referente diga que se trata de “sí mismo”.

El yo de la escritura *es* como figura; *es* a través del lenguaje, del tropo que De Man formula: prosopopeya, figura retórica que da voz a los ausentes. La prosopopeya como tropo es “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. [...]. La prosopopeya es el tropo de la autobiografía”.⁹⁸ De Man extiende el sentido original de la prosopopeya hasta la voz de la escritura o la voz detrás del epitafio. De aquí su resignificación propuesta con miras a comprender mejor la voz detrás de la novela-diario o de la novela autoficcional.

La voz, entonces, de la prosopopeya, pese a carecer, en términos de de Man, de referente, mantiene un cierto grado de “productividad referencial”, lo que resulta paradójico. Esto significa que a pesar de que lo informe (el yo, según sus términos⁹⁹) tome forma a través

⁹⁷ De Man, Paul, *op. cit.* p. 113.

⁹⁸ Paul de Man, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁹ “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura”, *ibíd.*, p. 118.

de la prosopopeya del nombre y de la voz¹⁰⁰, el lector no dispone de mayores argumentos para distinguir en el yo de la escritura, del autorretrato que es de algún modo todo diario, lo que es real de lo que es falso. Ambos estratos convergen en la autoficción. Tanto la autobiografía como la autoficción, siempre presentes en las novelas-diario de modo oculto o explícito, mantienen cierto grado de “productividad referencial”.

Ésta es la paradoja de la autoficción: el no poder decidir sobre una escritura que incorpora las reglas de los géneros convencionalmente aceptados como no ficcionales y los géneros novelescos. El cruce entre ambos da como resultado una escritura que entraña dificultades de orden teórico. Por ello es que, para resolverlas, los críticos acuden a las explicaciones de de Man sobre el lenguaje y su relación de restauración en la autobiografía, valiéndose de los medios técnicos del autorretrato. La autoficción pone en práctica esta actividad escritural de restauración del yo. Crea una imagen valiéndose de recursos que históricamente se han considerado como propios de géneros no ficcionales. Ésta es una de sus principales novedades. La autoficción asume su ambigüedad sin ambages. Y respecto al diario personal, Daniel Mesa Gancedo pone sobre la mesa la cuestión de este modo:

la autoficción es un discurso que simula un vínculo referencial cuando, de hecho, detrás de la imagen (verbal) no hay nada [...]. En esa línea, el diario autoficcional sería un simulacro de escritura íntima que no tiene (que no podría tener) el respaldo de un sujeto, una experiencia y, ni siquiera, un tiempo reales. Si el diario fue definido por Lejeune [...] como “serie de huellas datadas”, el diario autoficcional sería una colección de huellas datadas sin “paso” [...]. Si el diario es [...] una imagen del actuar cotidiano, ¿de qué actuar es espejo el diario autoficcional? Si el diario es la inscripción de una experiencia al hilo de los días, ¿de quién es esa experiencia y de quién los días? Tales son las preguntas que ese modo de escritura suscita al que la lee y, por ello, se instituye como el mejor ejemplo de lo que podríamos llamar “literatura simulada”.¹⁰¹

¹⁰⁰ “En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. [...]. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada”, *ibid.*, p. 118.

¹⁰¹ D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, 2014, p. 196.

La autoficción en el diario deriva en “literatura simulada” porque, en efecto, el sujeto del diario autoficcional es una simulación de alguien que finge escribir un diario. Mesa Gancedo pone como ejemplo un gran *corpus* de obras que participan de la autoficción diarística, cada una, por supuesto, en sus diferentes circunstancias y modos de circulación: *Lluvia* (2002), de Victoria de Stéfano, *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero, *Todos se van* (2006), de Wendy Guerra, *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa, *Nunca fui primera dama* (2008), también de Wendy Guerra, *La paz de los vencidos*, de Jorge Eduardo Benavides (2009), entre otras. Refiere que entre el grueso de novelas-diario que existen tiene repertoriados 44 textos,¹⁰² treinta si se consideran que, por su extensión, alcanzarían el rango de novela, comenzando por el *Diario de Gabriel Quiroga* (1910), de Manuel Gálvez, y terminando por el *Diario de una princesa montonera (110% verdad)* (2012), de Mariana Eva Pérez. Más de la mitad de estas obras han sido publicadas en el siglo XXI.¹⁰³

La autoficción en el diario es la ficcionalización de un yo. Es la ficcionalización de un sujeto en cuanto narrador, que escribe un diario en el que las cosas que se relatan son imaginativas o pertenecen a unas experiencias que pudieron o no haber sucedido. Pueden tener o no referencia en el mundo extratextual, en el cual vive el autor de ese diario autoficcional. La razón de tal empresa, la de escribir un diario falso, y la de hacer uso de

¹⁰² Trevor Field, por su parte, repertoria 90 novelas-diario en el ámbito europeo (novelas, la mayoría, inglesas y francesas); destaca, no obstante, 8 novelas, que, a decir de él, poseen también elementos diarísticos y que son *La dama de blanco* (1860), de Wilkie Collins, *El fin del romance* (1951), de Graham Greene, *Diario de las tortugas* (1975), de Russell Hoban, *El pintor de Salzburgo* (1803), de Charles Nodier, *King Fisher Lives* (1976), de Julian Rathbone, *Thief of time* (1978), de John Wainwright, *Girl in a Blue Shawl* (1978), de Sylvia Sherry y *Calor y polvo* (1975), de Ruth Praver Jhabvala. Entre las 90 repertoriadas destacan *Diary of a Fashion Model* (1958), de Susan Chitty, *Diario de un aspirante a santo* (1927), de Georges Duhamel, *El diario secreto del doctor Hudson* (1940), de Lloyd C. Douglas, *La sinfonía pastoral* (1919), de André Gide, entre otros. Las novelas-diario más antiguas son *Valérie* (1804), de Mme. De Krüdener y *Eugène de Rothelin* (1808), de Marquise de Souza. Hans Rudolf Picard, por su parte, dice que *Le peintre de Saltzbourg* (1803), de Charles Nodier, es la primera novela que puede considerarse escrita en forma de diario.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 196-197.

referentes que quizá, con una búsqueda posterior, puedan hacer serie con el yo que escribe (el falso narrador del diario) y el yo que publica (el yo sujeto de la autoría), se debe a lo que Mesa Gancedo considera como “revitalización o definitiva superación”¹⁰⁴ del género novelesco:

Desde la distancia, con una mirada oblicua que el sujeto que escribe proyecta sobre sí mismo y le revela que, al hilo de los días, va construyendo una figura que es y no es la suya, se intenta [...] renovar el concepto de novela en el siglo XXI. La relativa acumulación de publicaciones de diarios autoficcionales hispanoamericanos en una década, permite trascender la pregunta por el sentido de escribir hoy un diario (auto)ficcional (o simplemente un diario). Más pertinente es preguntarse qué aporta esa forma, en su variante autoficcional específicamente, a la evolución del género novelesco hoy, también en el ámbito hispánico [...]. Y creo [...] que esa virtualidad apunta hacia la superación de las fronteras entre realismo y psicologismo, entre trama y escritura, entre literario y no literario, al tiempo que suscita otra incertidumbre aún más inquietante [...]: la que se daría [...] entre experiencia y simulación.¹⁰⁵

La conclusión del teórico español despierta dudas, pero también ofrece soluciones. Los escritores actuales, un número determinado de ellos que escriben en lengua española, apuestan por la escritura diarística para romper una convención: la de que una novela tiene un número limitado de normas para su escritura. Y rechazan tales normas. La novela, ese género que permite todo, incluye para su formación el modelo escritural del diario. Las motivaciones para ello pueden ser variadas, pero es un hecho que las novelas-diario crecen año con año. El diario personal ya no es sólo el texto privado que una persona escribe en la intimidad de su habitación. Es una *forma*, un modo de escritura, una convención que damos por hecho pero que realmente tiene límites muy lábiles. La novela abarca prácticamente cualquier tipo de escritura. La novela-diario es por naturaleza un asunto inacabado, incompleto, informe, fragmentario. Simula la exposición de una intimidad o la expone de verdad bajo los procedimientos propios de la simulación.

¹⁰⁴ D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, 2014, p. 146.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 203.

Para Ana Casas, el diario es uno de esos géneros “asociados a la realidad” que son incorporados en “un buen número de novelas autoficcionales” cuyo propósito es “poner en entredicho la presunta referencialidad de estos éstos. Es decir: estas obras llaman al referente para, inmediatamente, negarlo de forma explícita”.¹⁰⁶ El uso, en este sentido del diario, debe entenderse como un recurso al alcance de la ficción novelesca que cada autor, por razones particulares, elije para escribir su propia obra. Los procedimientos de la autoficción, en este caso, y así sus estrategias de autofiguración, facilitan la comprensión de este modelo de escritura que es el diario mismo.

La novela-diario puede asumir la apariencia de un diario de ficción, como sucede en la novela del mexicano Luis Montaña (1955-1985), *Brenda Berenice o el diario de una loca* (1985), donde el diarista ficticio es un homosexual de nombre Gerardo Urbiñón Campos o Brenda Berenice, como se presenta ante propios y extraños, apoyado por su cotidiano travestismo. El diario ficticio narra en 45 entradas una serie de episodios que van de la transgresión a la conducta heteronormativa al humorismo involuntario, mismo que se desprende, en parte, de este tipo de situaciones, muchas de las cuales, pese al tono cómico del relato diarístico, resultan dramáticas. Es un ejemplo libre de lo que un modelo escritural, el diario, puede proveer al género novelesco. En otras palabras, la novela de Montaña incorpora el diario personal como estrategia discursiva, misma que le permite construir la voz de su personaje principal: Brenda Berenice. El diario como tal, en este sentido, se presta para ser incorporado a la creación literaria, específicamente a la novela.

¹⁰⁶ Ana Casas, “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Toro, Vera, Schlickers, Sabine, Luengo, Ana (eds.), Iberoamericana, Vervuert, España, 2010, pp. 193-210.

Pero cada autor tiene sus propias formas de utilizar y complejizar el uso del diario desde la creación literaria. Un ejemplo es la trilogía diarística de Juan Antonio Masoliver Ródenas: *Retiro lo escrito* (1988), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001). Ana Casas toma en cuenta tres factores para explicar cómo funciona la autoficción en la tríada. Los factores son: 1) El orden cronológico, 2) El narrador: focalización y distancia y 3) El metadiscurso. El orden cronológico se aviene a describir los cruces entre pasado y presente en las novelas escritas en forma de diario personal. En el segundo punto se detiene en analizar la presencia de “yoes múltiples y hasta antagónicos dentro de conversaciones simuladas del autor consigo mismo”,¹⁰⁷ y en el tercer punto, el metadiscurso, presta atención a las constantes observaciones del narrador hacia su propia autoconstrucción textual y sus posibilidades.

Estos ejemplos, expuestos de manera sintética, muestran precisamente dos formas de construir un mismo objeto: una novela-diario; en la primera, el recurso es más práctico, menos complejo, las entradas de la novela de Luis Montaña son progresivas, la intención del autor es clara: construir un personaje excéntrico, novelesco (un travesti de provincia en la Ciudad de México); en el caso de las obras de Masoliver Ródenas, el recurso del diario está puesto al servicio de la complejización del yo del autor y el orden cronológico no sólo es lineal, sino que va y viene, del pasado al presente, de un punto a otro; a la vez, el diarista ficticio comparte nombre, fecha de nacimiento y otros datos extratextuales con el autor de la novela-diario, el propio Masoliver Ródenas.

En la novela de Montaña, la relación entre diarista-ficticio o narrador y autor de la novela-diario es distinta: no existen correspondencias entre uno y otro, aunque, quizá sea

¹⁰⁷ *Ibid*, pp. 199-200.

debido a la falta de estudios sobre la obra misma y en razón de que su autor falleció el mismo año de la publicación de la obra, lo que dificultó conocer datos biográficos sobre su existencia; no obstante, si nos atenemos al contenido del relato, notamos claramente la diferencia entre el autor, el narrador y el personaje. El “pacto autobiográfico” de Lejeune no es necesario.

En el caso de Masoliver Ródenas sí necesitamos del “pacto autobiográfico” por el procedimiento propio de la obra, mismo que sería más preciso llamar “pacto ambiguo”, tal como la explica Manuel Alberca. Para él, “la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre el polo ficticio, que se reclama sobre todo de la *inventio*, y el autobiográfico, que no se satisface con la consideración meramente textual y sin referente externo”.¹⁰⁸ La autoficción incorpora abiertamente elementos de la vida del autor que problematizan el tema de la identidad y la autoría. Y parece señalar algo contundente: el yo no es un estado fijo, sino resultado de un proceso permanente de construcción de la identidad. Ana Casas lo explica de este modo:

La narrativa autoficcional problematiza uno de los conceptos más controvertidos en torno a la construcción textual de la identidad: el de la autoría, ya que, al subrayar de un modo contradictorio la semejanza y la diferencia entre el autor real y su representación literaria, niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real. Por ello, algunas voces ven en la autoficción una salida a la dificultad cada vez más acusada en la autobiografía contemporánea de acceder a la “verdad”.¹⁰⁹

Es decir que, ¿el autor busca y propicia la ambigüedad?, ¿el autor opta por la autoficción para salvar los problemas epistemológicos que pueda contraer en caso de decidirse por la autobiografía? Para Alberca, la autoficción sería ese mecanismo mediante el

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 193.

cual el autor deslinda al lector, en cada caso, de buscar la “verdad” en el texto, y más bien inclinarse por el contenido de la obra, no por el yo sino por lo que hace el yo.

La autoficción para este tipo de escritor es un recurso que busca trascender la noción inmóvil de autobiografía, aquella que se hace eco de su referente externo. La autoficción busca esa ambigüedad propia de la simulación de verdad, de identidad y autoría. Complejiza el tema del yo desde el ámbito práctico: el de las correspondencias objetivas. Cultiva, como opina Ana Casas, la subjetividad por encima de la sinceridad, misma que “a través de la ficción, es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, y que, gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, logra instaurar una relación nueva del escritor con la verdad”.¹¹⁰

El yo del escritor de autoficciones no se realiza en la escritura sino en cuanto constantes mutaciones; el yo de la autobiografía tradicional busca realizarse en la escritura buscando la mayor univocidad posible. El lector, que por tradición lee la autobiografía con la convencional confianza dada a este tipo de narrativas, encuentra en la autoficción la duda propia sobre su dimensión relacional con la verdad. Sin embargo, para los teóricos, la verdad en las autoficciones está puesta en crisis, y se le rechaza abiertamente en cuanto posibilidad real; se la asume, más bien, como suma de diversos yoes que son, en el fondo, uno mismo, aunque como resultado de múltiples convergencias entre todos. Manuel Alberca lo ilustra de este modo: “En la literatura, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad”.¹¹¹ El lector de autoficciones, tampoco: “De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que

¹¹⁰ A. Casas, *op. cit.*, 2010, p. 210.

¹¹¹ M. Alberca, *op. cit.*, 2007, p. 30.

pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya”.¹¹²

¿Es posible, avanzado el camino, teorizar literariamente acerca del diario? ¿Decir por qué es ficcional, por qué pertenece a la literatura? Los intentos, aunque contados, son fructíferos porque se detienen en asimilar, entre un diario y otro tanto las diferencias como las similitudes para concluir, provisionalmente, que, en efecto, el diario es un vehículo más de la ficción. El estatuto referencial del diario, como se ha visto, hace serie con la dimensión extratextual del diario mismo, lugar que busca plenamente las correspondencias entre el yo del diario y el yo de su autor. Para ello, como se vio, se necesita el “pacto autobiográfico” de Lejeune; para el estatuto performativo, aquel en el que yo se autoconstruye y no guarda correspondencias con la realidad del autor, sale al auxilio el “pacto ambiguo” de Manuel Alberca. Todo depende de qué diario leamos y cómo lo leamos. La genealogía del género comienza con los diarios publicados. El primero de ellos, como se indicó, fue el *Diario íntimo* de H. G. Amiel, o al menos fue el más conocido.¹¹³

Pero estos diarios, junto a otros diarios de escritores, como los de Alfonso Reyes, por ejemplo, fueron escritos fuera del código de la ficción. Son diarios de reflexión que sí cuentan con la condición propia del calendario, pero que no buscan la autoficcionalización de su autor y no son leídos desde la ficción misma, aunque se sabe que utilizan un lenguaje literario. Sin embargo, no hay una fabulación progresiva del yo.

En el siglo XXI, como indica Daniel Mesa Gancedo, actualmente uno de los especialistas en escritura diarística, se observa ya una “amplitud cuantitativa y tal alcance

¹¹² *Ibid.*, p. 33.

¹¹³ “Si bien durante los siglos precedentes no es considerado desde un punto de vista literario, a raíz de la publicación del diario de Amiel y la difusión de obras diarísticas precedentes se crea un público que justifica su inclusión dentro de las modalidades autobiográficas”, en Luque Amo, Álvaro, *op. cit.*, 2016, p. 273.

significativo [...] que puede afirmarse que nos encontramos ante una confirmación, y a la vez, una superación del ‘giro autobiográfico’ o ‘subjetivo’ que caracteriza a la escritura occidental de las últimas décadas”.¹¹⁴ De esta superación del carácter autobiográfico participa la novela-diario. Ésta impone sus propias reglas. Se atiene a la regla principal del género: las entradas fechadas, pero se separa de la asimilación de la identidad de las instancias discursivas, es decir, renuncia a que el lector encuentre correspondencias entre autor, narrador y personaje. La novela-diario es una práctica de la escritura diarística en el territorio de la ficción.

Para Mesa Gancedo la confirmación del “giro autobiográfico” radica en que cada vez se publican más y más diarios de escritores, lo que confirma en parte el signo de los tiempos: la era de la intimidad, parafraseando a Nora Catelli (2007). Por otra parte, supera a la vez el “giro autobiográfico” porque el diario ya no es sólo una modalidad de la escritura autobiográfica, sino que es una práctica “en el terreno de la ficción más reciente”.¹¹⁵ Es en este último territorio tomado por la práctica del diario donde se posiciona la novela-diario. Ésta ya no busca ser leída, como se dijo, bajo el “pacto autobiográfico” de Lejeune; tiene más bien sus propias condiciones de escritura, mismas que, como la autoficción, provocan “la vacilación interpretativa del lector”.¹¹⁶

Éste quizá sea el elemento más importante a tener en cuenta al hablar de novelas autoficcionales en forma de diario o novelas-diario. Arnaud Schmitt (2014) en un artículo agudo sobre la autoficción, reconoce que es el lector en el que a fin de cuentas recae la responsabilidad de distinguir ficción de realidad o estatuto referencial de estatuto

¹¹⁴ D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, enero de 2013, p. 7.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶ Manuel Alberca, *op. cit.*, 2007, p. 33.

performativo, por supuesto, dependiendo del tipo de lectura que quiera hacer, por lo que afirma que

ha llegado el momento de plantearse la cuestión de la autoficción partiendo del posicionamiento cognitivo del lector, pues el género literario implica innegablemente una posición de expectativas para el lector; un horizonte de expectativas, en efecto, pero en el que el lector es activo desde el punto de vista cognitivo, por ejemplo al construir o suspender su credulidad.¹¹⁷

Como se dijo en el apartado referente a la relación del diario con la verdad y la ficción, el lector tiene la posibilidad de descubrir si el autor de un diario referencial o de un diario performativo, o de la combinación de ambos, es sincero respecto a lo que manifiesta en un estatuto u otro. Schmitt habla de “credulidad”, basándose en procesos cognitivos del lector hacia este tipo de modalidades narrativas.

La novela-diario, por su parte, viene acompañada de paratextos que interfieren en la interpretación de la lectura. Como se ha visto, todo depende del diario de que se hable, pero lo que es un hecho es que el diario ha generado sus propios análisis, los más recientes desde la teoría de la autoficción. El caso de la novela que se analiza en el segundo capítulo de este trabajo, *Los detectives salvajes*, del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), presenta “un uso más complejo de la forma diarística –y de su modulación autoficcional–”.¹¹⁸ Por lo tanto, conviene detenernos, antes de su análisis, en este aspecto de su estructura y en la relación que establece con la autoficción.

¹¹⁷ Arnaud Schmitt, “La autoficción y la poética cognitiva”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Casas, Ana (ed.), Iberoamericana-Vervuert, España, 2014, pp. 45-64.

¹¹⁸ D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, p. 146.

CAPÍTULO 2
LOS DETECTIVES SALVAJES. UNA NOVELA-DIARIO
ROBERTO BOLAÑO Y SU RELACIÓN CON LOS GÉNEROS
AUTOBIOGRÁFICOS

*¿Si mi obra es autobiográfica?
En cierto sentido,
¿cómo podría no serlo?
Toda obra, incluida la épica,
en algún momento
es autobiográfica.*

Roberto Bolaño

2.1. UN DIARIO DE 106 DÍAS

La novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, presenta, como se dijo en el capítulo anterior, un uso más complejo de la forma diarística y del uso de la modulación autoficcional. Esto se debe a que el autor recurre a la estructura del diario como soporte narrativo en dos de las tres partes que componen la obra; para ello creó un personaje-narrador-diarista. Y también el autor se ficcionalizó a sí mismo desde la perspectiva de este personaje.

En este apartado se observa con cierto detenimiento el carácter estructural de la novela, principalmente la que corresponde al diario como modo de configuración del relato. De igual modo, se plantea la importancia del componente biográfico en la obra del escritor chileno y se sitúa la figura del poeta joven en los límites de la ficción autobiográfica. Con todo esto se intenta determinar la lectura de la obra como una novela-diario. Esto supone en último término la escritura de una narrativa que busca, por medio de la ficción autobiográfica, unir vida y escritura (o hacer semejante la literatura a la vida, y viceversa); con ello, Bolaño busca nuevas formas de expresión que plantean el acto literario (escritura y lectura) como

actividades no pasivas. A continuación, muestro dos aspectos de la novela-diario: la datación y el fragmentarismo.

La novela comienza con la narración autorreferencial de un personaje: Juan García Madero, que decide formar parte de un grupo de poetas. Este primer diario, denominado “Mexicanos perdidos en México (1975)” abarca las primeras 141 páginas de la novela.¹¹⁹ La segunda parte abarca de la página 143 a la 558, es decir, hablamos de 415 páginas. Esta segunda parte, denominada con el título de la obra, “Los detectives salvajes (1976-1996)”, es la más voluminosa de la novela y contiene 96 monólogos de 54 personajes.¹²⁰ La tercera parte, intitulada “Los desiertos de Sonora (1976)”, abarca de la página 559 a la 613. El siguiente esquema presenta el número total de páginas de cada capítulo sin tomar en cuenta el apunte biográfico del autor,¹²¹ el título de la novela, la referencia bibliográfica, el veredicto

¹¹⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Biblioteca Anagrama/RBA Coleccionables, Barcelona, España, [1998] 2009, pp. 17-141. Para el presente trabajo, se hará uso de esta edición para todas las citas correspondientes, por lo que a partir de ahora sólo pondré el número de página cuando las citas correspondan a esta novela y a esta edición.

¹²⁰ Paula Aguilar precisa que esta segunda parte de la novela “está conformada por noventa y seis testimonios de diferentes miembros del ‘movimiento’ real visceralista, poetas, editores, profesores, amigos de los líderes del grupo, Lima y Belano, cuyas voces intentan reconstruir sus pasos a lo largo de treinta años”, en *Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño*, Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014, p. 101. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf>

¹²¹ La nota biográfica es citada del siguiente modo: “Roberto Bolaño (Chile, 1953-2003). Narrador y poeta, fundó el movimiento poético infrarrealista y ha llegado a imponerse como uno de los escritores latinoamericanos imprescindibles, el más importante desde la aparición de García Márquez, según la crítica más exigente. Destacan sus ensayos recogidos en *Entre paréntesis*, sus libros de cuentos *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*, y las novelas *Estrella distante*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile* y en especial *Los detectives salvajes* (Premio Herralde de Novela y Premio Rómulo Gallegos, ambos por unanimidad) y su gran novela póstuma *2666*”.

del jurado,¹²² la dedicatoria¹²³ y el epígrafe.¹²⁴ Esto con el fin de notar las diferencias entre lo que constituye el diario personal en sí y la colección de voces de la segunda parte:

I. Mexicanos perdidos en México (1975) (Primera parte del diario ficcional)	126 paginas
II. Los detectives salvajes (1976-1996) (Colección de voces de la segunda parte)	415 paginas
III. Los desiertos de Sonora (1976) (Segunda parte del diario personal)	54 páginas

Nótese cómo el total de cuartillas que ocupa el diario personal de Juan García Madero, personaje de ficción, es de 180 páginas, menos de la mitad de lo que ocupa la segunda parte de la novela. No obstante, ambos estratos se complementan de tal modo que, lo que sucede en el diario personal de la primera parte se retoma exactamente donde se detuvo en la tercera y se complementa en la colección de voces de la segunda. El *opus* es la totalidad de las tres partes complementadas unas con otras y abarcan la vida de los tres personajes principales: Juan García Madero, a quien denominaremos el diarista ficcional, Arturo Belano y Ulises Lima: los detectives salvajes. Un dato importante a destacar es que el diario, aunque está dividido por la segunda parte de la novela, es en realidad un solo diario, que abarca del 2 de noviembre de 1975 al 15 de febrero de 1976, es decir, que mantiene continuidad. El tiempo

¹²² La novela fue ganadora del XVI Premio Herralde de Novela, otorgado a Roberto Bolaño el 2 de noviembre de 1998 por un jurado compuesto por Salvador Clotas, Paloma Díaz-Mas, Luis Goytisolo, Esther Tusquets y Jorge Herralde. La misma novela también mereció en 1999 el premio Rómulo Gallegos, que se le entregó al autor en Venezuela, y en cuyo acto leyó el “Discurso de Caracas”, que será retomado más adelante por algunos postulados interesantes en relación a la novela.

¹²³ Ésta aparece en los siguientes términos: “Para Carolina López y Lautaro Bolaño, venturosamente parecidos”. Se refieren a la esposa y al primogénito del autor, ambos españoles.

¹²⁴ El epígrafe es sumamente indicativo de la obra, pertenece al autor inglés Malcolm Lowry y a su novela *Bajo el volcán*, publicada en 1947. Aparece así: “—¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey?
—No.”.

de la acción ocurre en tres meses y medio. El siguiente esquema muestra el número de entradas que se corresponden a cada mes, con lo que se hace la datación de la novela:

Primera parte del diario personal: “Mexicanos perdidos en México (1975)”.	Noviembre	29 entradas
	Diciembre	31 entradas
Segunda parte del diario personal: “Los desiertos de Sonora (1976)”.	Enero	31 entradas
	Febrero	15 entradas

A pesar de su fragmentación, el diario soporta una lectura continua, prescindiendo de la segunda parte de la novela, lo que recuerda, de hecho, la obra cumbre de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963), que proponía asimismo lecturas distintas de acuerdo a una tabla que el propio autor concibió como guía de lectura alterna.¹²⁵ En este sentido, el número total de entradas del diario es de 106.

En *Los detectives salvajes*, Juan García Madero, el diarista ficcional, es un joven estudiante de Derecho que abandona la universidad para unirse a un grupo de poetas: los realvisceralistas. Los jefes del grupo son Arturo Belano y Ulises Lima, quienes se vuelven, además de amigos, maestros del joven aprendiz de poeta. Ellos tres se proponen encontrar a Cesárea Tinajero, una poeta desaparecida de la escena literaria del México de los años 20.

¹²⁵ En una entrevista con Dunia Grass Miravet, Bolaño admite sentirse a gusto con la comparación de su obra con la de Cortázar. Disertando sobre la complejidad estructural de *Los detectives salvajes*, menciona la novela *62, modelo para armar*, del escritor argentino, a lo que le pregunta: “¿Prefieres, por lo tanto, los comentarios que te relacionan con Cortázar? –A mí me encanta Cortázar. Lo conocí, además, en México, hace muchísimos años. Para mí fue como conocer a un dios” en “Nunca se debe confiar en la memoria colectiva”, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Andrés Braithwaite (selección y edición), Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016, pp. 49-59. Dicha mención aparece en el programa de mano que se entregó a los asistentes durante la otorgación del premio Rómulo Gallegos al escritor por su novela. Ahí leemos: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad”, Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Ignacio Echevarría (edición), Anagrama, 20013, p. 327.

Para ellos, es de una importancia vital en el contexto de la poesía de vanguardia latinoamericana.

García Madero se entusiasma con esta búsqueda, y al hacerlo, se involucra con numerosos personajes que pertenecen al círculo de amistades de Belano y Lima. Su diario personal, por lo tanto, puede ser leído como un fragmento de su propia vida. Con el objetivo de destacar la función del diario personal como forma de presentación de la diégesis que involucra principalmente a García Madero, presento a continuación algunos resúmenes de la novela hechos por la crítica. La primera corresponde a Juan Antonio Masoliver Ródenas:

Ulises Lima y Arturo Belano [...] buscan las raíces del movimiento en un grupo vanguardista de los años veinte, los real visceralistas del norte, contemporáneos de los estridentistas. [...] La novela está dividida en tres partes: en la primera el narrador es Juan García Madero, joven de diecisiete años que vive con unos tíos suyos y que forma parte del grupo real visceralista. [...] A dónde va Cesárea lo descubrimos en la tercera parte gracias a la búsqueda de Lima, Belano, García Madero de nuevo en su papel de narrador, y Lupe.¹²⁶

Conviene destacar aquí la palabra “narrador” para identificar el rol que juega García Madero en la diégesis. Él es solo participante, se pensaría que pasivo, de lo que es más grande que él y lo absorbe: el movimiento comandado por Belano y Lima, mismo que, desde esta perspectiva, tiene más peso que la participación del propio García Madero o Lupe. Lo siguiente es de Ignacio Echevarría:

En un paréntesis abierto entre las páginas del diario de Juan García Madero, joven poeta mexicano, se cuele aquí, con efectos retrospectivos, una vasta y abigarrada sucesión de testimonios emitidos por los más dispares personajes en fechas y lugares muy alejados [...] Los testimonios tienen como hilo conductor el confuso destino de Ulises Lima y Arturo Belano, cabeza de un minúsculo grupúsculo de la vanguardia poética mexicana conocido bajo el nombre de realismo visceral [...] Ellos son “los detectives salvajes” [...].¹²⁷

¹²⁶ “Espectros mexicanos”, en *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Celina Manzoni (compiladora y editora), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 2002, pp. 66-67.

¹²⁷ “Sobre la juventud y otras estafas”, *op. cit.*, 2002, p. 71.

Nótese que el diario de García Madero sólo tiene importancia, aparentemente, en función de los pasos de Belano y Lima (aunque al final de la primera parte del diario el personaje se engrandece y en la segunda parte del diario su participación es fundamental, de hecho, al mismo nivel que sus antes maestros: Belano y Lima). demás. Lo que Echevarría juzga como “paréntesis abierto” corresponde a la segunda parte de la novela: la colección de voces, parte central de la obra, que opera a manera de “paréntesis” entre las dos partes del diario: la primera y tercera parte de la novela. Rodrigo Pinto también destaca la importancia de la narración diarística de Madero:

Los detectives salvajes abre con el extenso diario de un poeta mexicano, Juan García Madero [...] que narra su encuentro con los poetas real visceralistas y sus dos líderes, el chileno Arturo Belano (*alter ego* del autor) y el mexicano Ulises Lima. Concluye el diario cuando ellos tres y Lupe, una prostituta mexicana perseguida por su patrón, huyen hacia Sonora, con la tarea de descubrir las huellas de Cesárea Tinajero, poetisa fundadora de un movimiento que antecede y prefigura la estética real visceralista.¹²⁸

En efecto, Pinto refiere la extensión del diario de García Madero aunque su continuidad se vea interrumpida por el “paréntesis abierto” de la segunda parte de la novela. El diario está separado por la extensa colección de voces de los 54 personajes que hablan de los pasos de Belano y Lima. Vuelve a aparecer la palabra diario en función del encuentro descrito por García Madero con Belano y Lima; Belano, en este caso, es *alter ego* del autor, es decir, autoficcionalización de Roberto Bolaño, que en esta novela presenta, como se dijo al cierre del primer capítulo de este trabajo, “un uso más complejo de la forma diarística –y de su modulación autoficcional–”.¹²⁹ Lo que es importante destacar ahora es que Belano nunca es narrador: sólo sabemos de él por las descripciones de García Madero en su diario. Ulises Lima, por su parte, corresponde a la figura de Mario Santiago Papasquiaro, poeta y

¹²⁸ “Los detectives salvajes”, *op. cit.*, 2002, p. 75.

¹²⁹ D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, p. 146.

amigo de Roberto Bolaño durante su juventud en México.¹³⁰ Y Lupe, la prostituta mexicana,¹³¹ es un personaje que involucra el elemento policial, puesto que es víctima de una red de trata de mujeres. Este elemento, vital en muchos sentidos, proporciona velocidad al relato al final de la primera parte del diario personal, e intensidad e incertidumbre a lo largo de la segunda parte.

2.2 UN EPISODIO DE LA VIDA DE ROBERTO BOLAÑO

Para Florence Olivier, estudiosa de la obra del escritor chileno, *Los detectives salvajes* “puede leerse como una sesgada autobiografía mítica y colectiva, en la que se afirma el sentimiento de pertenencia del autor a una generación latinoamericana desde el vagabundeo, el exilio, el

¹³⁰ Sobre esto, Bolaño escribió sobre su novela: “También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo”, Bolaño, Roberto, *op. cit.*, 2013, p. 327. Dunia Grass Miravet también le pregunta en entrevista: —¿Podría entonces decirse de Ulises Lima, siguiendo este juego de máscaras, que se trataría de un trasunto de tu amigo Mario Santiago, de cuya muerte supimos por tu dedicatoria en *Los detectives salvajes*? —Sí, fue algo realmente rarísimo. La literatura y la vida están llenas de casualidades rarísimas. Una de las que me más me han dolido es que justo el día después de terminar yo de corregir *Los detectives salvajes* Mario murió y me dejó choqueado. Fue una muerte infame: lo atropelló un coche y se dio a la fuga. Mario era alcohólico terminal, pero estaba bien, hubiera podido terminar mucho tiempo más bebiendo. Bebía a tumba abierta. Y una madrugada, vete a saber en qué arroyo andaría, con quiénes, no se supo nunca, lo atropella un coche que lo deja herido de muerte y se da la fuga. Al menos ésa es la explicación oficial. Lo recoge una ambulancia al cabo de un tiempo, lo llevan a un hospital, muere en el hospital, nadie sabe quién es y se pasa una semana en la morgue sin nadie que lo vaya a buscar. Un rollo terrorífico. En México, en enero del 98. Fue bastante jodido. Y es curioso, porque en *Los detectives salvajes* el que parece que va a morir es Belano, y Lima parece que va a vivir, y en la vida real ocurrió todo lo contrario”, *op. cit.*, 2016, p. 58.

¹³¹ Lupe no es sólo un personaje en esta novela de Bolaño, también aparece en uno de sus libros de poemas: “Trabajaba en la Guerrero, a pocas calles de la casa de Julián/ y tenía 17 años y había perdido un hijo. / El recuerdo la hacía llorar en aquel cuarto del hotel Trébol, / espacioso y oscuro, con baño y bidet, el sitio ideal / para vivir durante algunos años. El sitio ideal para escribir / un libro de memorias apócrifas o un ramillete / de poemas de terror. Lupe / era delgada y tenía las piernas largas y manchadas / como los leopardos”, Bolaño, Roberto, *Los perros románticos*, Editorial Acanalado, 1995, p. 40. Conviene destacar que el poema se titula así: “Lupe”, y está en la sección denominada “Amores”.

errar [...].¹³² Olivier se refiere a la generación de poetas infrarrealistas,¹³³ de la que él, junto a Mario Santiago Papasquiaro, fue fundador.¹³⁴

Bolaño llegó a México a los 15 años, en 1968, año paradigmático en la cultura mexicana. Con excepción de unos meses de 1973, fecha en que viajó a Chile en apoyo al gobierno de Salvador Allende, vivió en México hasta 1977, año en el que viajó a Europa, donde se instaló definitivamente. Sobre esto llegó a decir a Dunia Gras Miravet: “Una de las razones tal vez sea ésta: que México es para mí una de mis fuentes literarias, y si volviera, tal vez la fuente se rajaría, se resquebrajaría, se evaporaría”.¹³⁵ *Los detectives salvajes* es, en este sentido, un retrato de la época que le tocó vivir al autor. Él, nacido en 1953, reconoce que en gran medida todo lo que ha escrito es una “carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta”.¹³⁶ Para Fabienne Bradu, la vida del escritor, truncada por un cáncer hepático en 2003, es “la piedra de toque de la obra”:

Lo que solemos concebir como dos líneas paralelas –la vida y la obra– confluyen así en una lejanía donde el habitual punto de fuga es un punto de encuentro. No se trata exactamente de la coherencia que a todo artista le pedimos encarnar y sostener a lo largo de una vida, sino de algo mucho más fortuito y a la vez forjado día a día, libro tras libro. Es una actitud ante la

¹³² Florence Olivier, *Poesía + novela = poesía. la apuesta de Roberto Bolaño*, Universidad Veracruzana. [Colección Biblioteca], México, 2015, p. 30

¹³³ Bolaño llegó a escribir al respecto: “En este sentido, 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”, Bolaño, Roberto, *op. cit.*, p. 327. En el “Discurso de Caracas” habló largamente sobre su generación, los nacidos durante la década del 50, quienes a pesar de luchar “a brazo partido” padecieron de “jefes corruptos” y “líderes cobardes”, *ibid.*, p. 37.

¹³⁴ Heriberto Yépez entrevista a uno de los fundadores del Infrarrealismo: José Vicente Anaya (1947), creador de uno de los manifiestos del movimiento en 1975. Anaya explica que éste no fue creado por una o dos personas, sino por muchas más: “El infrarrealismo lo fundamos unos veinte poetas, ¡no uno y alrededor de él o ella los demás como satélites! Entre nosotros hubo unas ocho mujeres (cosa que suele estar negada por la parte misógina de los infras). Infra fue el resultado de que nos conociéramos (mexicanos y sudamericanos, algunos de ellos exilados) en fiestas, en cafeterías, cantinas, lecturas de poesía y hasta en el taller de poesía que coordinaba Juan Bañuelos. El infrarrealismo no nació porque tal persona o yo conociéramos a un “protagonista”. Nos unió, además, una época de inquietudes rebeldes y contestatarias”, p. 135-136. Las declaraciones suponen otro punto de partida para el estudio del movimiento poético. En “Los infrarrealistas. Testimonios, manifiestos y poemas”, dossier editado por J. V. Anaya y Heriberto Yépez, *Replicante*, núm. 9, México, 2007, pp. 135-147. En línea (última fecha de consulta: 6 de junio de 2019): https://www.academia.edu/17760191/Los_infrarrealistas_Testimonios_manifiestos_y_poemas_2006_J._V._Anaya_y_H._Y%C3%A9pez?auto=download

¹³⁵ Dunia Gras Miravet, *op. cit.*, 2016, p. 58.

¹³⁶ Roberto Bolaño, “Discurso de Caracas”, en *Entre paréntesis*, Anagrama, 2013, p. 37.

vida y una postura frente a la literatura, que requieren un mismo empeñamiento, una irrestricta entrega, una pasión equiparable para que una obra llegue a contagiar el incierto flujo de los acontecimientos, la inasible materia de la existencia, el inexplicable artificio expresivo de la vida”.¹³⁷

Se puede hablar, entonces, de un componente biográfico que atraviesa en mayor o menor grado la obra del escritor chileno. Parte de dicho componente reside en la figura de Arturo Belano, *alter ego*¹³⁸ del autor. Mediante dicho personaje el escritor prefigura el componente biográfico en su narrativa de ficción. Esto es relevante para la novela-diario puesto que el componente biográfico, anclado en la figura de Belano, está mediatizado por la voz propia del diario, es decir, por la perspectiva del personaje-narrador-diarista. De este modo, el componente biográfico aparece sesgado, de allí el uso complejo de la forma diarística y de la modulación autoficcional. Belano, que antes de *Los detectives salvajes* aparece en otras obras, recibe gran atención crítica, casi a la par de Ulises Lima, a partir de este momento. Este fenómeno se debe, por un lado, a la temprana muerte del escritor a los 50 años de edad, cinco años después de haber publicado la novela. Y, por otro, a los premios recibidos que, a su vez, suscitaron múltiples lecturas y acercamientos de especialistas en literatura a su obra en general.

Es posible que, en el caso de *Los detectives salvajes*, los continuos referentes explícitos de escritores reales (Octavio Paz, Carlos Monsiváis, los Infrarrealistas, muchos de ellos activos hasta el día de hoy, Manuel Maples Arce y el Estridentismo mexicano como primer movimiento poético de vanguardia estética, entre otros) y los no tan explícitos (muchos personajes son trasuntos de personas reales que creyeron leerse y encontrarse en la

¹³⁷ Fabienne Bradu, *Los escritores salvajes*, El centauro. CONACULTA, 2011, p. 15.

¹³⁸ Aparece citado por primera vez en 1996 en la novela *Estrella distante*, después en *Amuleto* (1999), luego en algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y en el libro póstumo *El secreto del mal* (2007). No obstante, donde tiene mayor y casi absoluto acto de presencia es en *Los detectives salvajes*.

obra), generaran un interés particular. Tampoco puede dejar de mencionarse las polémicas en las que Bolaño participó, muchas de ellas suscitadas por medio de declaraciones polémicas siempre en relación al ámbito literario hispanoamericano.¹³⁹ Grass Miravet preguntó explícitamente a Bolaño sobre su alter ego:

–Precisamente, a partir de la publicación de *Los detectives salvajes*, el lector de tus novelas suele considerar al personaje de Arturo Belano como un alter ego tuyo. ¿Aceptas esta lectura, consideras a Arturo Belano como una de tus máscaras?

–En cierta forma. Es un *alter ego* en el sentido de que hay cosas que le pasan a él que a mí me han ocurrido. Pero en otros casos, no, por supuesto. Como cualquier *alter ego*. Es decir, un *alter ego* es lo que uno querría ser, pero también es lo que uno se ha salvado de ser. Yo me salvé de ser Arturo Belano, y hubiera querido ser también en algún otro momento Arturo Belano. Por lo demás, tenemos muchísimas cosas en común.¹⁴⁰

Dicho lo anterior, más que buscar, a decir de Foucault, “al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio”,¹⁴¹ conviene pensar las implicaciones que la vivencia, tal como la comprende Leonor Arfuch, puede tener en el territorio de la ficción bolañesca. Para ella, la vivencia, a pesar de ser una palabra de uso corriente, es pertinente de ser pensada a partir de los estudios de Hans-Georg Gadamer,¹⁴² quien señala que el término, que en el ámbito alemán es conocido como *Erlebnis*

recién se da en los años setenta del siglo XIX, precisamente como un eco de su empleo en la literatura biográfica. Su término de base (*Erleben*) ya era utilizado en tiempos de Goethe, con un doble matiz, el de ‘comprensión inmediata de algo real, en oposición a aquello de lo que se cree saber algo, pero a lo que le falta la garantía de una vivencia propia’ y el de ‘designar el contenido permanente de lo que ha sido vivido’. Es justamente esa doble vertiente la que habría motivado la utilización de *Erlebnis*, en primera instancia en la literatura biográfica. [...] La vivencia, pensada entonces como unidad de una totalidad de sentido donde interviene

¹³⁹ Una de ellas, por ejemplo, se encuentra en el texto “El pasillo sin salida aparente”, donde Bolaño describe parte de su regreso a Chile, tras décadas de ausencia, en casa de la escritora Diamela Eltit y su esposo, el ministro Jorge Arrate. Después de mencionar que a Eltit probablemente él le cae mal, culmina con un pasaje, asociando ambas historias, donde personas son torturadas en el sótano de la pareja: él, agente de la CIA, y ella: escritora en el Chile de los años setenta. Tampoco puede dejar de mencionarse su opinión sobre Isabel Allende y Marcela Serrano, a quien no considera escritoras sino “escribidoras”. Lo mismo sus polémicas opiniones contra Pablo Neruda o José Donoso.

¹⁴⁰ D. Grass Miravet, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴¹ M. Foucault, *op. cit.*, s/a, p. 366.

¹⁴² Sobre todo el capítulo “Recuperación de la pregunta por la verdad del arte”, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, José Francisco Zúñiga y García y Faustino Oncina (traductores), Editorial Paidós Ibérica, 1998.

una dimensión intencional, es algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida.¹⁴³

Aquí, me parece, reside la importancia de leer una obra en clave autobiográfica: ¿qué implicaciones tiene el uso de vivencias particulares que son puestas en función de una historia que implica el cruce entre realidad y ficción? En efecto, Bolaño vivió su juventud en México durante los años referidos en la novela; también formó parte de un grupo de poetas, como los referidos en la obra; se inició en el camino de la poesía, como es manifestado en el mismo lugar textual. Gadamer explica que es en las narrativas autobiográficas donde mayormente se desplazan las vivencias:

Lo que vale como vivencia no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno. En este sentido es muy comprensible que la palabra surja en el marco de la literatura biográfica y que en última instancia proceda de contextos autobiográficos. Aquello que puede ser denominado vivencia se constituye en el recuerdo. Nos referimos con esto al contenido del significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido.¹⁴⁴

El universo literario desplegado en esta obra proviene de las vivencias o experiencias que el autor tuvo durante un fragmento de su vida, sobre todo la que tuvo lugar en México. El *alter ego* de Bolaño, por lo tanto, que ha llevado a decir a Florence Olivier que “Arturo Belano (es una) figura tan recurrente como esquiva e inasible en las novelas y alguno que otro cuento”,¹⁴⁵ resulta de gran utilidad para pensar la dimensión autobiográfica de su obra o la literatura del individuo, por encima de la literatura del nosotros, como él mismo la llama:

Autobiográfico es Faulkner, Joyce, no digamos Proust. Incluso Kafka es autobiográfico, el más autobiográfico de todos. En cualquier caso yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden. Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi

¹⁴³ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, [2002] (2010), p. 35.

¹⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁵ Olivier, *op. cit.*, 2015, p. 12.

experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se ha fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprehensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la experiencia individual, el lado teologal. Bajo esta perspectiva, Tolstoi es autobiográfico y yo, por supuesto, sigo a Tolstoi.¹⁴⁶

Bolaño prefiere escribir desde la experiencia individual que le permite hacer una literatura del individuo, “teñida ligeramente de autobiografía”. Aquello que distingue a un individuo de otro. En el caso de Bolaño, se podría adjetivar su apellido para calificar esta literatura, llamándola “bolañista” o “bolañesca”, nutrida de su experiencia personal, libresca y cultural, sin dejar de pertenecer, pero de otro modo, a la experiencia colectiva y sobre todo sin ser tragado por ese “potrero de la humanidad” donde “los rostros se confunden”.

2.3 ROBERTO BOLAÑO Y EL DIARIO PERSONAL

La literatura para Roberto Bolaño implica la ficcionalización de asuntos cuya raíz se encuentra en su propia vida. Se sabe que al morir dejó una serie de diarios personales clasificados del siguiente modo: Diario de vida I, Diario de vida II y Diario de vida III.¹⁴⁷ Hasta el momento no se tienen noticias de que vayan a ser publicados. Sin embargo, esto es prueba suficiente de que el escritor fue “fiel a la postura vanguardista, entre arte y vida, entre la escritura y la experiencia cotidiana”.¹⁴⁸ Además, el diario no aparece sólo como género de escritura íntima, como es el caso de los documentos citados, sino que, desde sus primeras obras literarias se le ve constantemente en uso. Tal es así que su primera novela, *Consejos de*

¹⁴⁶ Daniel Swinburg, “La novela y el cuento son dos hermanos siameses”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, Chile, 2 de marzo de 2003. En línea (con título “14 preguntas a Roberto Bolaño”: última fecha de consulta: 18 de octubre de 2018): <http://www.lettras.mysite.com/bolano010403.htm>

¹⁴⁷ Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*, Anagrama, Barcelona, España, 2007, pp. 457-459.

¹⁴⁸ F. Olivier, *op. cit.*, p. 8.

un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1980), escrita en coautoría con Antoni García-Porta, contiene como apartado autónomo el relato denominado “Diario de bar”, cuyo subtítulo dice de este modo: “Barcelona, distrito 5º (invierno de 1979)”.

El relato, según García-Porta en el prólogo a la última edición, fue escrito el año referido, aunque la versión final data de 1988.¹⁴⁹ Lo cierto es que, como primer elemento, se puede considerar este relato, que el coautor encuentra sumamente inquietante, y hasta premonitorio, por el parecido que guarda con la vida de Bolaño, como una primera incursión en la narrativa que emplea recursos propios de los géneros autobiográficos, en este caso el diario personal.

Otro ejemplo del uso del diario para la ficción narrativa se encuentra en la novela *El Tercer Reich*, publicada después de la muerte del chileno, en 2010, pero escrita en 1989. La novela está construida mediante anotaciones del diario personal de Udo Berger, alemán aficionado a los juegos de guerra que pasa un mes y medio de vacaciones en la zona turística de Cataluña. Estas tres manifestaciones diarísticas: el diario de vida del escritor, el relato y la novela escritos en forma de diario, parecen confirmar, primero: que Bolaño cultivó a lo largo de su vida los géneros autobiográficos, y segundo: que prefiguró un estilo de escritura fragmentaria que más tarde aprovecharía para la elaboración de una novela de la complejidad de *Los detectives salvajes*. Un fragmento de *El Tercer Reich* resulta sumamente insinuante

¹⁴⁹ Escribe Antoni García-Porta en el prólogo a la obra en la edición de Acantilado: “Ya he dicho que tengo muy mala memoria, y tal vez a causa de ello hubiera sido capaz de asegurar que la redacción de Diario de bar fue anterior a la de los Consejos, en la misma época en que probamos sin éxito con un par de guiones cinematográficos, seguramente entre 1979 y 1980. Lo hubiera asegurado hasta que encontré una carta que Bolaño me mandó a finales de diciembre de 1988 [...] y en donde decía lo siguiente: ‘Recibí, por supuesto, el Diario de bar...’ y luego hablaba del texto ‘vivo e inquietante’ en que se había acabado convirtiendo el cuento. Con toda seguridad el texto original era muy anterior, ya que las fechas del mismo diario así lo indican (1979)”, en “La escritura a cuatro manos” (prólogo), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Seguido de Diario de bar*, Acantilado, Barcelona, España, 2008, p. 13. La novela fue publicada de forma individual en 1984.

en relación a la escritura del diario. El diarista ficticio, narrador y personajes principal: Udo Berger, se encuentra de frente con un conocido y sucede el siguiente intercambio de palabras: “El señor Pere me siguió hasta puerta. Antes de despedirnos le dije que estaba escribiendo un diario. ¿Un diario? Un diario de mis vacaciones, de mi vida, como solía decirse. Ah, entiendo, dijo el señor Pere. En mis tiempos eso era costumbre de muchachitas... y de poetas”.¹⁵⁰

Dicho pasaje parece advertir que el diario personal, en cuanto a dejar registro de los días ordinarios, es una actividad constante de aquellos que, además, practican el ejercicio de la escritura de poemas, tal como Bolaño lo hizo desde su juventud hasta su muerte; de igual forma, no debe obviarse la ironía presente en la comparación entre “poetas” y muchachitas”, no mujeres, lo que le da cierto tono irónico a la mención. Pero ahora que lo sabemos, se hace más estrecha el vínculo entre vida y diario personal en la obra de Roberto Bolaño.

Cabe observar ahora el diario ficticio de Juan García Madero en *Los detectives salvajes*. Roberto Bolaño construye este personaje para mostrar lo que significa ser poeta en el México de los años setenta. Ciertas ideas del escritor se ven encarnadas en el narrador de su novela. Vida y literatura son una sola actividad en la vida del diarista ficcional. De este modo, Bolaño propone un modelo de poeta que, de principio, renuncia a los estudios formales universitarios por una vida errante dedicada a la experiencia sensible y al vagabundeo.

Está dicho que el diario personal es un género de formación, generalmente iniciático, recurrente en aquellas personas que inician proyectos, aventuras o rinden cuentas de su vida cotidiana. También es espacio de discernimiento, detención de los propios pensamientos y asimilación de las experiencias inmediatas o directas recibidas a través de los sentidos. Es

¹⁵⁰ Roberto Bolaño, *El tercer Reich*, Anagrama, Barcelona, España, [2010] 2013, p. 244.

manifestación del cambio y la transformación: de la alquimia personal. Incluso puede vérselo como expresión de una conciencia dividida entre el comportamiento de la vida exterior o visible y los pensamientos internos, no manifestados.¹⁵¹

No es raro que Bolaño construya personajes que viven entre la duda y la certeza, y que en forma de monólogo interior, o a través del estilo indirecto libre, se muestren trastornados, confusos, expuestos a la intemperie más cruel o sórdida sin saber por qué. Parece que arrastraran un pasado que los aísla, no completamente, pero sí para al cabo hacerlos erráticos en sus actividades.¹⁵²

García Madero expresa por medio del diario personal ciertos pesares propios de su edad, como el hecho de ser virgen a los 17 años, pero a la vez su voz autorreferencial actúa como metáfora de lo que implica ser poeta y renunciar a una vida hasta cierto punto convencional o cuando menos tradicional en cuanto a estudios universitarios formales se refiere. Puede hablarse de que su diario es el lugar donde se ve expresada la voz de su conciencia. En este sentido, el diario personal suele ser expresión de aquello mismo que lo entraña: la conciencia. Pero definirla resulta sumamente complicado, pues es una palabra

¹⁵¹ Para Jorge Ibarguengoitia, por ejemplo, la importancia del diario personal radica precisamente en esto, en que da fe del cambio o transformación por el que pasa uno: “Pero afortunadamente con el paso del tiempo cambia uno mucho. Descubre uno, por ejemplo, que precisamente ese paso del tiempo es en un espectáculo fascinante. Descubre uno también que no es uno igual todos los días y que los acontecimientos cambian de significado según la perspectiva; en fin, descubre uno que todo es relativo. De lo anterior se deduce la importancia que tiene el diario como género literario. Ningún género –excepto la novela en casos excepcionales– se presta tanto para poner en relieve estos aspectos de la existencia como el diario”, “Escribir diarios” en *Autopsias rápidas*, Editorial Vuelta, 1988, p. 23.

¹⁵² Un ejemplo es el filósofo Amalfitano, uno de los personajes principales de *2666*, su gran novela póstuma, quien “preso” en la ficticia ciudad nortea de Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez, Chihuahua, un lugar en el que el feminicidio es pan de todos los días, teme por el destino de su hija, Rosa, y su salud mental. El estilo indirecto libre del narrador hace que el lector perciba esta confusión de que hablo. Florence Olivier lo advierte de este modo: “[...] la soledad meditativa del filósofo propicia sus diálogos consigo mismo, de día y de noche, a lo largo de un tiempo [...]. Sólo que Amalfitano se encuentra con la parte apenas consciente de su conciencia, la que se niega a contestar y se le escapa, descontrolada [...]. Así se traslada y expresa en el teatro de la dividida conciencia del profesor chileno, padre de una hija española por cuya vida teme, la pesadilla [...] del crimen constante e impune que cunde en Santa Teresa, *op. cit.*, 2014, pp. 152-153.

que, como explica Nicholas Humphrey, ha tenido diversos significados a lo largo del tiempo. No obstante, ofrece un recorrido sobre el término en su libro “Una historia de la mente”, donde indica que la palabra

“consciente” deriva del latín *con*, que significa “junto con”, y de *scire*, que significa “saber”. En el latín originario el verbo *conscire* (del que provino el adjetivo *consciuis*) significaba originalmente compartir conocimientos con otras personas. Esto implicaba, originariamente, compartir el conocimiento en forma amplia. Pero con el transcurrir del tiempo el uso cambió, y pasó a significar compartir conocimiento con algunas personas y no con otras, compartirlo dentro de un pequeño círculo, y tener por tanto acceso a un secreto. César y sus generales, por ejemplo, eran *consciuis* de sus planes de batalla.¹⁵³

Y sin embargo, lo que resulta interesante aquí, y de gran interés para el diario, es que este conocimiento compartido con los otros, y no con todos, sino con sólo aquellos a quienes se tiene confianza, devino en una paulatina hermeticidad, es decir, el sujeto ya no compartió, en todo caso, conocimiento con los otros, sino que se cerró a tal punto que decidió sólo compartirlo consigo mismo:

Luego hubo otro cambio más en esta dirección. El círculo de aquellos con los que se compartía conocimiento se volvió más y más estrecho, y a la larga incluyó una sola persona, el sujeto que era consciente. Ser *consciuis sibi*, consciente consigo mismo, había venido a significar que el sujeto era el único que sabía algo, y esto connotaba que era reacio a compartirlo con alguien más. Hacia el primer siglo d.C., Horacio podía escribir que el epitafio de un hombre debía rezar “nil conscire sibi”: ser “consciente consigo mismo de nada”, y por lo tanto no abrigar secretos culpables.¹⁵⁴

El diario, ya en la modernidad, se convierte en el lugar exclusivo de la conciencia del hombre, de aquello que no se quiere compartir o que, en su defecto, se decide compartirlo en la página en blanco y quizá, a la hora de la muerte, hacerse cargo de todo lo escrito desde el más allá; en este sentido, ¿el epitafio de Horacio sería adecuado a un diarista? Finalmente, todos los secretos del diarista, si así fuera su deseo, quedarían eternizados en su diario, en el lenguaje. La progresión del documento mismo muestra la progresión de la conciencia, el

¹⁵³ Nicholas Humphrey, *Una historia de la mente. La evolución y el nacimiento de la conciencia*, Gedisa Editorial, 1995, Barcelona, Espala, p. 127.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 127.

modo en que se va dotando de cuerpo, de vida, el modo en que va insuflándose de conocimientos que no decide compartir con los demás.

Si seguimos este orden de ideas, observamos, así sea dentro del pacto de la ficción y de la simulación de un yo que escribe sobre sí mismo, el curso que toma la “conciencia” de García Madero. El joven poeta, extraviado en un mundo de cuando menos dos opciones diferentes (estudiar en la universidad o volverse realvisceralista), escribe sobre lo que le sucede al calor de los acontecimientos: respeta vivencia y escritura, es decir, inmediatamente después de vivir algo “lo escribe”. Simula no reflexionar mucho sobre sus actos, sino que inmediatamente los lleva a cabo. Al contrario de lo que pasa con la escritura, si no es automática, donde se necesita un mínimo de reflexión dado que implica selección y ordenamiento, el “yo” de García Madero se construye en base a acciones sucesivas, lo que otorga velocidad al relato y apresura los acontecimientos; de este modo Bolaño integra experiencia, vivencia o acto de vivir al filo de la navaja, con escritura: esa mínima pausa que se necesita para “tomar conciencia”¹⁵⁵ o ser *consciūs sibi* dentro del espiral que significa integrarse a una opción en apariencia poco favorable: renunciar a la universidad y decidirse por los caminos intrincados de la poesía. Esta precipitación se nota con mayor fuerza al final de la primera parte del diario, como se verá más adelante.

Este procedimiento de Bolaño, recuerda el poema de Arthur Rimbaud “Nadie es serio a los 17 años”,¹⁵⁶ como si lo novelizara. El mundo que decide habitar es confuso, ambiguo, carente de estabilidad. Y por ello mismo es terreno fértil para el proceso que da principio a su formación como “criatura sensible”. Florence Olivier lo explica de este modo:

¹⁵⁵ Para Nicola Abbagnano la vivencia “que significa «experiencia vivida» o «experiencia vivible» [...] designa toda actitud o expresión de la conciencia”, en *Diccionario de filosofía*, Fondo de Cultura Económica, 1994, México, p. 1194.

¹⁵⁶ Sobre este punto se profundizará en el siguiente apartado.

El relato en primera persona de su doble iniciación, literaria y sexual, narra su entusiasta descubrimiento de las posibilidades y experimentaciones vitales de su generación, la del postsesenta y ocho. La ingenuidad del joven permite la narración oblicuamente satírica, hilarante por momentos, de la gesta juvenil de la clase media (y media baja) de la época. Su aptitud por la aventura, su buen talante ilustran el *ethos* visceralrealista que pronto asimila. La forma del diario, que consigna su veloz aprendizaje, da cuenta de la poca distancia que media entre la teoría y la práctica, pues entre dudas adolescentes y complejos de virgen García Madero parece actuar sin cálculo y elegir puntual e infaliblemente, lo nuevo y, por consiguiente, lo riesgoso e incluso lo peligroso.¹⁵⁷

La continuidad ininterrumpida de la narración, fragmentada “como recurso rítmico y dramático al servicio de las bifurcaciones de los argumentos”¹⁵⁸, son asimilados por el lector como un *continuum* que tiene su propia lógica. Cada entrada del diarista ficcional está en relación directa con esa poca distancia que media entre leer y vivir (teoría y práctica). García Madero se entrega por completo, aunque gradualmente, a un mundo que considera mucho más atractivo que el que dejó atrás: el mundo o el universo del poeta y la poesía. El autor, entonces, propone al lector la historia de un joven que renuncia a una vida práctica o cómoda en el futuro a largo plazo (cuando termine sus estudios y trabaje a favor del Estado o de un bufete de abogados). En este sentido, existe lo que Matei Chihaiia entiende como transgresión “simbolizada por las profesiones marginales”,¹⁵⁹ como la del poeta.

Daniel Mesa Gancedo, basándose en un texto de César Aira, explica que el funcionamiento del diario es similar a la vida. En la vida común y corriente, los días se suceden uno tras otro sin oportunidad de corregir o revisar diariamente nuestro comportamiento. En la novela-diario, se simula eso. En ambos, vida y diario, existe la imposibilidad de corregir o de revisar lo que ya sucedió. Esta negación a la “retrospección (revisión)” funciona para él como” principio generador de una concepción de la novela de

¹⁵⁷ F. Olivier, *op. cit.*, 2015, p. 34.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁹ Matei Chihaiia, “Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño”, *op. cit.*, p. 142.

amplísimo predicamento en el ámbito hispanoamericano”,¹⁶⁰ que halla su imagen más adecuada en la novela-diario, por supuesto, sin olvidar la simulación implicada.

La novela-diario de Bolaño juega con esta noción o predicamento de escritura que no se detiene a revisar lo que fue escrito el día anterior. Es una de las sensaciones que proporciona justamente el diario personal cuando se utiliza como parte de la ficción novelesca. El lector participa del juego de no poder predecir los sucesos que el diario de García Madero registra día a día. Esto proporciona la sensación de que el diarista ficcional obedece más a una trastocada lógica acorde a los sentidos, a la “épica de los sentidos”, que a la razón, protectora al fin y al cabo de lo mismo que permite su existencia: la conciencia de sí y de lo otro. Novela de aventuras (y hasta cierto punto policíaca) el diario de García Madero es espejo de la contingencia imprevisible de la realidad que habita el personaje. Realidad que por momentos padece, por momentos disfruta, pero siempre lo conduce a un distrito no explorado de lo que participa, casi a ciegas, sin por ello detenerse o volver los pasos atrás.

Este segundo apartado, como se ve, es iluminado en principio y como base general, por ciertas condiciones propias del diario personal exploradas por la teoría crítica respectiva; en segundo lugar, por la crítica literaria respectiva a *Los detectives salvajes*; y por último, se auxilia de ciertos pronunciamientos de Roberto Bolaño no exclusivamente en función de su novela, sino en función de dos elementos que son a la vez uno solo: la vida y la literatura. En resumen, la vida del poeta. La vida elegida por aquel que, como escribió el chileno en *Los detectives salvajes*, camina de espaldas “mirando un punto” pero alejándose de él “en línea recta hacia lo desconocido”.¹⁶¹

¹⁶⁰ D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶¹ Bolaño, *op. cit.*, p. 21.

2.4 EL POETA EN LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA

Retomando el concepto de Bolaño sobre la literatura del individuo, aquella “teñida ligeramente de autobiografía” y que se construye con base en una experiencia personal, nutrida, a la vez, de sucesos de índole colectiva, me concentraré en la figura del poeta que tanto peso tiene en *Los detectives salvajes*. Para ello, conviene recordar parte de un relato del escritor chileno incluido en su libro de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997), anterior por un año a su novela dos veces premiada:

Un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte.¹⁶²

Bolaño fue poeta y utilizó en su literatura tanto su nombre de autor como su seudónimo o *alter ego*.¹⁶³ En este trabajo nos centramos en el último. En efecto, en *Los detectives salvajes* Arturo Belano es la encarnación del poeta rebelde. Lo acompañan García Madero y Ulises Lima. Como se dijo, Belano aparece antes y después en otros libros del autor, por lo mismo su importancia en esta novela es alta. No obstante, lo inasible o esquiva que resulta, a decir de Florence Olivier, depende del hecho de que él nunca es narrador de sí mismo sino personaje de ficción construido desde la mirada de García Madero y de las voces de los 54 personajes de la segunda parte. Tiene participaciones en forma de diálogo con otro personaje

¹⁶² Roberto Bolaño, *Cuentos. Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*, Anagrama. Otra vuelta de tuerca, México, 2013, p. 41.

¹⁶³ Matei Chihaia habla de una doble arista en el tema de la autoficción en su obra. Basándose en el texto de Jorge Luis Borges, “Borges y yo”, la estudiosa propone identificar los dos rostros de la autoficción en su obra: “Pienso que mientras que la visión borgeana de la autoficción precisa el apellido del autor para constituir su identidad, los heterónimos o abreviaciones de su nombre pertenecen a la ‘experiencia interior’ tal como la entiende Bataille”, *op. cit.*, 2010, p. 144. Chihaia se refiere al libro *L’expérience intérieure* (1943). En este trabajo, nos centramos sólo en lo que ella llama heterónimo: Arturo Belano.

y sobre todo con García Madero, quien establece una relación de íntima amistad, basada en gran parte en ciertos acuerdos tácitos entre maestro y alumno, con él. Pero, ¿cómo es construida la figura del poeta, identificando con ella tanto a Belano como a Lima y García Madero, en esta narración diarística? Considero que las palabras de Chris Andrews respecto a las características de los personajes de Roberto Bolaño, y al medio en el que se desenvuelven, a veces contra su voluntad, son clarificadoras:

Como muchos escritores latinoamericanos de su generación, Roberto Bolaño tenía un conocimiento personal de un aspecto del mal que ha preocupado a los filósofos, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial: los crímenes estatales. Su ficción participa en el proyecto de comprender el mal, hasta cierto punto. Bolaño distingue claramente entre variedades del mal en las acciones y en los caracteres, muestra cómo dichas variedades pueden ser interdependientes, y pone en escena a personajes motivados por deseos y miedos nada excepcionales que sin embargo los llevan a participar en atrocidades.¹⁶⁴

La obra en sí misma cimenta un planteamiento que no se debe pasar por alto, y que explica precisamente cómo la maldad es inherente al acto de estar vivo y de mantenerse alerta con el fin, quizá, de ahuyentar esas fuerzas que suelen gobernar la vida de los hombres con el firme propósito de acabar con ellos. En el capítulo “Los detectives salvajes (1976-1996)”, Abel Romero, uno de los personajes de la parte central de la novela, describe una reunión de chilenos exiliados en París donde se discute acerca del mal:

Después nos unimos a la conversación general. Sobre el mal, sobre la malignidad, como ya le dije. El amigo Belano hizo dos o tres observaciones bastante pertinentes. Yo no abrí la boca. Se bebió mucho vino aquella noche y cuando nos fuimos, sin saber cómo, me encontré caminando a su lado algunas cuadras. Entonces le dije lo que me había estado rondando por la cabeza. Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Chris Andrews, “El secreto del mal es un secreto”, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Fernando Moreno (coord.), Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, Chile, 2011, p. 37.

¹⁶⁵ P. 401.

Como tal, maldad sí hay en *Los detectives salvajes*. La búsqueda de Cesárea Tinajero trae detrás una de las expresiones del mal: el acoso o la persecución. En este caso, me refiero al grupo liderado por Alberto, el proxeneta, junto a presuntos agentes encubiertos de la policía mexicana, en apariencia, porque parecen más bien mafiosos. La maldad, o el mal, cruzan tangencialmente la novela, aunque no es su centro el que rige el principio del relato, sino el periplo que los poetas realizan en ese camino hacia Tinajero. Viaje que emprenden los poetas que se atreven a saltar al vacío con los ojos abiertos. Uno de los postulados más inquietantes de Bolaño, leído en su “Discurso de Caracas”, es el siguiente:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: 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, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida.¹⁶⁶

¿Cómo se ilustra esto desde Arturo Belano, Ulises Lima y Juan García Madero? Ambos se enfrentan no sólo al peligro sino al misterio. El misterio, por ejemplo, que está detrás de los pasos perdidos de la poeta Cesárea Tinajero. ¿Por qué, en el caso de García Madero, abandonar los estudios en Derecho por una vida nómada y rica en inseguridades económicas? ¿Sólo por aceptación social o necesidad de pertenecer a un grupo? ¿Y qué abandonan Belano y Lima cuando huyen hacia el desierto tras los pasos de su musa desconocida? Sin duda, la respuesta tiene que ver con un estrato de la poesía más amplio que el que esgrimen las aulas universitarias, que el de las publicaciones, que el de los grupos literarios, que el de la mercantilización de la cultura occidental. Parece inclinarse hacia la valentía y el rigor que se

¹⁶⁶ Bolaño, *op. cit.*, 2013, pP. 36-37.

necesitan para ser poeta en tiempos oscuros. Así parece manifestarlo Bolaño en la ficción de su relato “Enrique Martín”.

Es en este ángulo que resulta de interés central la figura de Juan García Madero, personaje totalmente ficticio,¹⁶⁷ que permite leer en clave algunos pasajes de la novela donde intervienen y son puestas en práctica ciertas ideas de Roberto Bolaño sobre la literatura. Leer en clave significa en este caso leer a conciencia pasajes fragmentos y capítulos, partes, en fin, de la novela, que cobran cierto significado a la luz de las reflexiones suscitadas por la lectura de dicho pasaje, fragmento o capítulo en compañía de un asidero teórico aledaño.

Bolaño propone decodificar su propia obra como un juego y una agonía. Como ya se señaló, en el programa de mano que se entregó durante el premio Rómulo Gallegos, titulado “Acerca de *Los detectives salvajes*”, leemos: “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 una agonía. También se puede leer como un juego”.¹⁶⁸

Pero el lector tiene derecho y responsabilidad, también, de leer la obra de acuerdo con sus propias operaciones mentales. En este caso, leer la novela en clave de algunas ideas de

¹⁶⁷ No faltan, sin embargo, las relaciones que intentan encontrarse entre él y alguien del grupo de los infrarrealistas. José Vicente Anaya, por ejemplo, dice: “Ningún personaje corresponde exactamente a los reales, ni siquiera el propio Bolaño que en partes se puede identificar al mismo tiempo como el narrador y como Belano; pero el narrador también se parece a Juan Esteban Harrington (chileno) y a la vez no tiene rasgos de éste... en resumen: hay personajes que tienen características de varias personas reales”, entrevista con Heriberto Yépez, *op. cit.*, 2007, p. 9. Esta relación vuelve a aparecer en el trabajo de posgrado de Diego Andrés Muñoz-Casallas. En el esquema que realiza para la clasificación de los personajes con su posible referente o fuente de inspiración, se atribuye a García Madero una mezcla tanto de Bolaño como del poeta Juan Esteban Harrington, que era uno de los poetas más jóvenes del grupo cuando su formación en 1975. Veamos la descripción que dicho trabajo ofrece: “Adolescente que deja la universidad para enlistarse en las filas del real visceralismo y luego se disuelve en los fronterizos desiertos de Sonora”, *Los detectives salvajes y el problema del sujeto: hacia una descripción de la experiencia en el sistema-mundo*, [trabajo de posgrado], Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Colombia, 2011, p. 204. En línea (última fecha de consulta: 18 de octubre de 2018): <http://www.bdigital.unal.edu.co/7260/1/04489551.2012.pdf>

¹⁶⁸ Bolaño, *op. cit.*, 2013, p. 327.

Bolaño, no exclusivamente sobre esta obra sino sobre su universo literario integral, resulta un ejercicio interesante puesto que se pone en juego un asunto ético relacionado con la literatura, tanto con su lectura como con su escritura. El autor parece decir que, en tiempos de mercantilización y/o comercialización de la literatura, es necesario pensar desde la literatura la función de la literatura misma en la vida de todos los días, como una especie de crítica literaria inserta en la narrativa. No es parte de este trabajo hacer mención sobre si la literatura tiene el deber o no de hacernos mejores personas; se trata más bien de establecer una especie de criterio con el cual esgrimir, con explicaciones justas y siempre aproximadas, por qué es importante leer y escribir literatura (léase poesía). Si toda la literatura está irremediablemente conminada a desaparecer, ¿qué sentido tiene entonces continuar leyendo, creando e investigando literatura? ¿Qué esperanzas tiene la literatura en una situación así? En una entrevista televisada, proyectada como parte del programa “La belleza de pensar”, Bolaño dice a su entrevistador Cristian Warnken:

yo puedo estar con veinte escritores de mi generación y todos están convencidos de que son buenísimos y que van a perdurar. Eso es una ignorancia –aparte de un acto de soberbia enorme– es de una ignorancia bestial. Porque se les puede preguntar: “a ver, si sabes, has leído o tienes una ligera idea de la historia de la literatura, ¿cuántos escritores latinoamericanos sobreviven de la década de 1870-1880? Nómbrame a veinte”. Y ya no te hablo de un país, te hablo de todo un continente.¹⁶⁹

Los juicios de Bolaño sobre el papel del escritor de literatura se explican porque para él ésta no consiste sólo en el acto de escribir bien, sino de asumir ciertas presuposiciones como las enunciadas en su “Discurso de Caracas”. A su vez, sabe que la obra de un escritor está destinada a la desaparición, pero por una cuestión que va más allá del comercio de los

¹⁶⁹ La charla se llevó a cabo en 1999 durante la Feria Internacional del Libro en Chile. Puede mirarse en la siguiente dirección web (última fecha de consulta: 27 de julio de 2018, véase el fragmento citado a partir del minuto 19:08):

<https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>

libros; Bolaño piensa de modo radical: no sólo la literatura está conminada a desaparecer, sino la historia humana misma; el olvido las deglute, poco a poco, a ambas. Su vehemencia hacia ciertas figuras públicas literarias es resultado de sus reflexiones en torno al oficio de escritor y a la valentía que éste debe poner siempre por delante. Juan Carlos Galdo en su artículo “Roberto Bolaño y la configuración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo” explora esta veta del escritor chileno y afirma:

Bolaño lo repetirá una y otra vez: no es posible alcanzar una obra radicalmente innovadora sin que al mismo tiempo exista una distancia crítica que posibilite su exégesis. La excelencia de una obra literaria, difícilmente o nunca puede ser disociada de la integridad intelectual con que se acomete esta empresa, de la rebeldía que en todo momento debe animarla. (...) Y son precisamente los poetas, al situarse por lo general en los márgenes de la ciudad letrada, aquellos que ofrecen una mayor resistencia a plegarse a los engranajes del Poder.¹⁷⁰

Este marco de reflexiones, que parten de la aguda observación de Bolaño sobre el escritor latinoamericano y de la observación crítica de su propia obra explican muy bien la vitalidad que anima la empresa que infunde realidad a la vida de su personaje Juan García Madero: poeta, rebelde, destinado al fracaso o a la desaparición. A su vez, este territorio de pensamiento fértil, crítico con la realidad que lo circunda, conmina al lector a plantearse más dudas que certezas. ¿Por qué algunos escritores son más importantes que otros? ¿Por qué se leen más unas obras que otras? ¿Qué es más importante: el poeta o la poesía? No es que se busque replantear un canon de la literatura latinoamericana, cosa que el mismo Bolaño hace una y otra vez; sino que apela por un componente activo o pragmático¹⁷¹ en el acto tanto de

¹⁷⁰ Juan Carlos Galdo, “Roberto Bolaño y la configuración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo”, *op. cit.*, 2011, p. 349.

¹⁷¹ Por principio activo o pragmático tomo como referencia los postulados de Teun A. Van Dijk donde dice que la pragmática “es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la acción. El término clave, desarrollado principalmente por filósofos como Austin y Searle en la década de los 60, es el de *acto de habla* (*speech act*). Un acto de habla es el acto llevado a cabo cuando un hablante produce un enunciado en una lengua natural en un tipo específico de situación comunicativa. Tal situación recibe el nombre de *contexto*. Ello significa que un acto de habla no es sólo un acto de «hablar» o de «querer decir», sino además, y de manera decisiva, un acto *social*, por medio del cual los miembros de una comunidad hablante entran en interacción mutua”, Teun A. Van Dijk, *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Editorial

leer como de escribir. Lo suyo es la acción, no la pasividad de las aulas académicas; es decir, Bolaño quiere que el lector sea semejante a García Madero. Que el lector sea una entidad activa que traspase los límites acostumbrados; García Madero lee mucho más de lo que escribe, pero también escribe poemas. No obstante, el lector nunca lee un solo poema de García Madero, porque lo importante, en este caso, es seguir los pasos de esa intimidad expuesta del personaje.

En este sentido, el autor intenta replantear no el canon de la literatura latinoamericana contemporánea, sino nuestra posición como lectores, creadores, críticos e investigadores de la literatura en este canon ya dado y conformado por el trabajo profundo de la crítica literaria. Esto también, por supuesto, debe ser ejercido como un juego, como un ajedrez en el que, en lugar de permanecer pasivos ante este canon, dialoguemos con él, nos nutramos de sus aciertos o fallos. En otras palabras, que en lugar de permanecer dormidos ante lo que ya está dicho, despertemos de ese letargo que es el peso de una historia que vuelve las cosas fijas, cuando no las hace desaparecer. Por supuesto, todo esto forma parte de lo que propone el universo literario de Roberto Bolaño.

Tomar, como punto de referencia, las palabras o las opiniones de Roberto Bolaño sobre su obra o sobre su concepción de la literatura, se realiza en función de este principio activo que el escritor parece construir en torno a sus ficciones. Esto, más que cerrar puertas, definir

Arco, Madrid, España, 1987, p. 172. En este sentido, se atiende el contexto de la novela que dispone a sus personajes, mediante una situación comunicativa específica, para la acción. No debe dejarse de mencionar que el término “pragmatismo” tiene una historia larga que se remonta al siglo XIX y se divide en dos ejes: el pragmatismo metodológico y el pragmatismo metafísico, no obstante, yo me remito aquí al término desde la literatura (cuando el contexto de habla de los personajes se relaciona con sus acciones posteriores, o en otras palabras, cuando lo que dicen es lo que hacen). También lo pienso fuera de la literatura, o mejor dicho, desde el lado del lector, ese lector que, después de la obra, se puede sentir motivado para iniciar sus propias investigaciones en el plano de su realidad inmediata, por ejemplo, cuando rastrea pistas sobre el origen de algún personaje en una persona de carne y hueso, escritor o poeta por lo general. Véase “Pragmática”, “Pragmático” y “Pragmatismo” en Nicola Abbagnano, *op. cit.*, pp. 940-942.

o sentenciar (algo totalmente peligroso para el estudio de la literatura) hace por convertir al crítico o investigador literario en un dialogador, en un conversador o escucha juicioso. No se trata de afirmar el valor de una obra por medio de su autor, sino de pensar esa obra y las opiniones de ese autor en un rango amplio de reflexión que involucre nuestro entendimiento de la propia literatura, de la lectura, de la creación y la crítica literaria. En otras palabras, la literatura de Bolaño nos pone frente a frente con nuestro papel de lectores. ¿Cómo leemos literatura? En *Los detectives salvajes* los personajes “viven la literatura”, leen con goce, no con erudición, dan lo poco que tienen, con valor, por el arte y la literatura. Bolaño plantea el absurdo de leer para ocupar una escala social superior o para congraciarse, ante la crítica, como un escritor de valía que merece, en vida, ser profundamente leído, atendido y celebrado. Lo mismo para los lectores: en lugar de ver en un escritor a una estrella de la literatura, a alguien consagrado y cuya palabra, a semejanza del oráculo de Delfos, es incuestionable y está labrada con el cincel de la verdad, Bolaño propone que los lectores cuestionen la literatura, y por ende, a los escritores. Que no acepten las cosas tal cual, sino que la recepción de la obra constituya en ellos un movimiento hasta cierto punto transgresor o revolucionario, en un sentido general del término, es decir, que promueve el cambio, no la pasividad.

Éste es el principio activo o pragmático, referido a las acciones que surgen de los “actos de habla” de los personajes o del narrador.¹⁷² El lingüista holandés utiliza el término “apreciación” para referirse al “cambio específico en el sistema de actitudes del

¹⁷² De nuevo Van Dijk ilumina este aspecto cuando dice que “la pragmática se ocupa de la formulación de las reglas según las cuales un acto verbal es *apropiado* (appropriate) en relación con un contexto”, *op. cit.*, p. 172. Los personajes de Bolaño son congruentes con lo que dicen y con lo que hacen, como Ulises Lima, de quien se dice que es capaz de hacer todo por la literatura; o Belano, al que sólo le importa encontrar a Cesárea Tinajero. Si habla de ella no es sólo porque conozca las referencias de su persona a la distancia, sino porque de verdad va tras sus pasos, tarde o temprano, como sucede al final de la primera parte del diario, cuando él junto a Lima, García Madero y Lupe, va en busca de la última musa de vanguardia.

oyente/lector”.¹⁷³ Mismo que intenta ampliar las dinámicas de recepción de la obra y del propio Roberto Bolaño que aceleró, como no se ha visto recientemente en ningún otro autor, su ingreso al canon de la literatura hispanoamericana. Su ingreso, no obstante, viene acompañado de un número significativo de autores y obras, algunas que incluso son denostadas por la crítica actual. El fenómeno Bolaño es extensivo de un número de escritores que acompañan su obra, y que viven ya dentro del canon hispanoamericano (léase Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, etc.), así como de autores menos valorados, incluso dejados de lado a propósito, o con razones que parecen irrefutables. Por caso, tenemos a quien fue el mejor amigo del escritor chileno, el poeta Mario Santiago Papasquiaro, de quien Gabriel Zaid dijo que se trata de “Un falso poeta maldito”:

Santiago murió poco antes de que se publicara la novela donde viaja como otro Ulises en su odisea, y sabiéndose ahí (por carta de Bolaño). Su muerte accidental, su automitificada voluntad de marginación, el auge de la industria Bolaño y la oportunidad colateral produjeron una reedición de *Aullido de cisne* y dos antologías (hasta ahora) [...] son de temerse sus obras completas, que no le harán ningún favor. Leído como poeta, pierde lo que ganó como personaje de novela.¹⁷⁴

Este es un fenómeno interesante porque somos testigos de un juego de pulsiones, de afectos y desafectos por libros, poemas y autores que, si no hubiera sido por el fenómeno Bolaño, difícilmente hubieran recibido la atención crítica que hoy tienen, así sea, como en este caso, para mal. Pero esto constituye sólo la cara visible más obvia de este fenómeno. Detrás está el cuestionamiento más profundo sobre nuestra posición (ideológica, ética o moral) en este entramado complejo de autores y obras canonizados. No se trata de reconfigurar, como si esto fuera realmente posible, el canon ya establecido, sino de jugar un papel activo dentro de sus postulados, apóstoles y apóstatas. Es decir: de leer más, de

¹⁷³ T. A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷⁴ Gabriel Zaid, “No me rescates, compadre”, *Letras Libres*, no. 178, octubre de 2013, p. 59.

comprender y pensar más “literariamente” y de abrir puertas en vez de cerrarlas. Puertas de comprensión hacia sí y hacia los otros.

De regreso a la ficción novelesca en *Los detectives salvajes*, Juan García Madero, Belano y Lima son construidos en torno a ideas de Bolaño sobre su propia obra y sobre la literatura. Esto supone que el lector tome cierta posición respecto a la suma de estas dos condiciones que se expresan a través de lo que llamo principio activo o pragmático dentro y fuera de la obra.¹⁷⁵ De hecho, cabe pensar que la búsqueda de Cesárea Tinajero tiene como propósito, de hecho, reconfigurar, en la ficción, el canon establecido sobre las vanguardias poéticas de América Latina; ello puede leerse como la ficcionalización de dicho intento.

El que el lector se sienta “cerca” de Juan García Madero, esa ilusión producto de la autorreferencia constante que el personaje hace sobre sí mismo y sobre el mundo que lo rodea, es importante porque simplifica en apariencia el objetivo de pensar la novela “desde sus ojos”, los del personaje, ya que contemplamos gran parte de lo que sucede en el transcurso de la diégesis por medio de lo que él percibe, que en gran parte resulta del acercamiento personal hacia Belano y Lima. Y él, de alguna manera, somos nosotros, los lectores, dentro de una historia que recorre la senda de la aventura, del viaje y del aprendizaje de lo que significa, en el universo bolañesco, ser lector, creador y poeta.¹⁷⁶ Después de todo, García Madero es una declinación o representación del yo de su autor, algo que identifica claramente Florence Olivier:

¹⁷⁵ Cuando hablo de pragmática fuera de la obra me refiero a aquello que “designa simplemente lo que es acción o lo que pertenece a la acción”, Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 940. Esto se verá con más claridad en ciertos fenómenos que se producen después de la lectura de Bolaño, por ejemplo, cuando se va tras la pista de algún personaje en el plano de la realidad, es decir, buscando al poeta o escritor que alberga la referencialidad de dicho personaje en el plano de la ficción.

¹⁷⁶ Término que proviene, como se sabe, del griego *poietaes*, que significa creador.

Si Bolaño no llegó a crear heterónimos al modo de un Pessoa sí declinó, en una especie de gramática generativa de la identidad propia, múltiples avatares del Yo, ensayando y ejercitando distintos grados y variantes de la autorrepresentación, multiplicando los autorretratos, metamorfoseando la autobiografía en autoficción.¹⁷⁷

En este sentido, García Madero puede ser visto como una de las múltiples declinaciones¹⁷⁸ del escritor en su obra. Por supuesto, Arturo Belano es el personaje que recibe la carga autobiográfica, pero cabe pensar que las experiencias del escritor pueden ser desplazadas en un sentido y otro, hacia un personaje determinado con antelación, como lo es Belano, mismo que ya poseía existencia textual en obras previas, y un personaje creado exclusivamente para la ficción de su novela-diario. García Madero es la ficcionalización de un yo que vive experiencias semejantes a las que el autor vivió durante su vida en México. Pero este personaje, que se halla en los límites de la ficción autobiográfica, puesto que no recibe el peso de la referencialidad propia a la figura de Bolaño, ponderada por él y por la crítica que le ha dado seguimiento, cumple con cierto grado de autorrepresentación que, a decir de Olivier, multiplica los autorretratos “metamorfoseando la autobiografía en autoficción”. Bolaño construyó a García Madero como sujeto autónomo a él, sin embargo, como su experiencia de vida en la Ciudad de México tiene elementos que le son intrínsecos al autor, se construye al personaje desde el yo. García Madero es las dos cosas: una ficcionalización ajena al yo del autor, y a la vez, una ficcionalización construida en algún punto desde el yo del autor, de ahí su interés para este análisis y de allí que se halle en los límites de la ficción autobiográfica, en la ambigüedad.

¹⁷⁷ Olivier, *op. cit.*, 2015, p. 13.

¹⁷⁸ Por declinación cabe entender, como refiere Zofia Grzesiak, las formas flexivas del autor empírico-textual. En el caso de Bolaño, diversas formas flexivas, algunas a partir de la modificación de su nombre o de las letras que componen su nombre, tienen lugar, por ejemplo, Belano, Arturo B., B., Bibiano O’Ryan, entre otros. Más adelante se regresa al mismo tema.

2.5 ROBERTO BOLAÑO Y JUAN GARCÍA MADERO

No son pocas las referencias al hecho de que Juan García Madero cumple una importancia vital en los hechos que se desarrollan a partir de que ingresa a las filas del real visceralismo. Sin embargo, las lecturas que ha recibido de quienes se ocupan de analizar esta novela, es inferior a las que reciben los principales “detectives salvajes”: Arturo Belano y Ulises Lima. Me explico: los personajes de Belano y Lima parecen ser más importantes que García Madero, aunque este último sea realmente el protagonista de la primera y segunda parte del diario. Esto puede deberse, como se dijo líneas arriba, a que la muerte de Roberto Bolaño precipitó de algún modo las lecturas hechas a su obra entera, especialmente a esta novela merecedora de dos prestigiosos premios en el ámbito hispánico como lo son el Rómulo Gallegos otorgado en 1999,¹⁷⁹ y el premio Herralde de novela, entregado en 1998. Ambos premios y la muerte del escritor chileno en 2003 contribuyeron a que se le identificara con mayor ahínco dentro de su propia literatura. Moría el autor de *Los detectives salvajes*, pero sobrevivía su *alter ego*: Arturo Belano, personaje periférico, dotado de misticismo, simbolismo, espejo de Arthur Rimbaud, profeta de una generación de poetas perdidos en México. Matei Chihaia considera que Belano “anuncia todo un programa estético” y remite en efecto al poeta francés, aunque “no solamente a su biografía de artista, ‘suicida en África’, como dice el prólogo de *Estrella distante*”, también “a sus escritos sobre la experiencia

¹⁷⁹ Entre los que recibieron el premio en años pasados se encuentran Mario Vargas Llosa con *La casa verde* (1967), Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* (1972), Carlos Fuentes con *Terra Nostra* (1977), Fernando del Paso con *Palinuro de México* (1982), Arturo Uslar Pietri con *La visita en el tiempo* (1991), Javier Marías con *Mañana en la batalla piensa en mí* (1995), entre otros.

interior del poeta, y en particular a la frase clave de las ‘Lettres du voyant’, que afirma: ‘je est un autre’¹⁸⁰.

De 2003 a la fecha, la imagen de Bolaño cobró significados múltiples, pero siempre reforzadores de un aura prístina entre el mito y la realidad. La realidad ahora es el mito que él tejió sobre sí mismo en su obra literaria, pero reforzadas por las opiniones que no se guardó de expresar en entrevistas o charlas, algunas de ellas televisadas y hoy referencia indiscutible para tener una idea más completa del escritor.

Un análisis sociológico de las figuras trágicas de nuestra literatura hispánica seguramente arrojará luz sobre el porqué centramos con mayor fuerza nuestro interés en aquellas que mueren jóvenes o forman parte de una historia más vasta a la que damos nombre de tragedia. Posiblemente, el camino de exploración se remonte a la figura de Jesucristo en la cultura occidental. Su figura, común para el grueso de la población, enmarcada bajo la cruz de donde pende sangrante, es indicio de cómo el mártir vive simbólicamente anclado en nuestro imaginario. Quizá por ello demos preferencia al mesianismo o las figuras trágicas de un mundo complejo donde lo trágico, en efecto, es sólo uno de los ángulos para acercarse a al fenómeno literario.

Arturo Belano es observado con mayor detenimiento incluso que Ulises Lima. Pero Ulises Lima es exaltado por el propio Roberto Bolaño en un texto público a propósito del Premio Rómulo Gallegos. Recuérdese lo que menciona por escrito acerca de *Los detectives salvajes*: “También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo”.¹⁸¹ Y sin embargo, en medio de estos dos personajes, uno, por un lado, objeto de atención biográfica; y otro, por su

¹⁸⁰ Chihaiia, *op. cit.*, p. 148.

¹⁸¹ Bolaño, *op. cit.*, 2013, p. 327.

parte, retrato de una persona histórica, tenemos a Juan García Madero, que quizá de no haber muerto Bolaño, de no fallecer antes Mario Santiago Papatzi, trasunto de Ulises Lima, entre muchos otros que poseen referentes históricos, pudo ser estudiado con mayor detenimiento.

A pesar de todo, este visible desconocido, narrador de dos de las tres partes que componen la novela, tiene su respectiva atención crítica, aunque menor. A continuación, muestro algunos pasajes que atienden su personalidad o que toman en cuenta su rol dentro del complejo entramado de relaciones que tejen unos personajes con otros en función, por un lado, de la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero, y por otro, del objetivo sexual que parece interesar más a otros miembros del real visceralismo, como Pancho Rodríguez, Piel Divina y las hermanas Font, entre otros. Uno de estos estudios, fundamentales para la caracterización de los personajes centrales, es el de Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada. Ellos describen así a Juan García Madero: “es [...] huérfano [...] Criado por sus tíos, García Madero es una figura fundamentalmente pasiva, insegura e ingenua [...], con problemas de aceptación e incluso de identidad. Y, como cabe esperar, carece aún de experiencias sexuales”.¹⁸²

El tono del análisis demarca un ámbito de tendencias psicológicas, que rozan el psicoanálisis o evidencian una simpatía desapegada de las condiciones del personaje. Por ejemplo, tales análisis parecen disculparlo por el hecho de tener 17 años y no saber a ciencia cierta qué decidir sobre su futuro. Pero la apreciación resulta un buen punto de partida para acercarse a él con el fin de dejar de lado, así fuera un instante, la pertinencia de Arturo Belano y Ulises Lima en la diégesis.

¹⁸² “Hacia *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura”, en *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Editorial Verbum, Madrid, Espala, 2012, pp. 176-293.

García Madero, como se verá en el tercer capítulo, es una entidad que pone a funcionar ciertas ideas de Roberto Bolaño respecto a la literatura, que llegado a este punto, podemos separar de la siguiente manera: lectura, escritura y literatura. Esta estructura tripartita en realidad es en Bolaño parte de un mismo asunto: el de la poesía, leerla, escribirla y vivirla. Eso es Juan García Madero. Es metáfora, símbolo, unidad y a la vez multiplicidad de voces y vidas. ¿Por qué no pensarlo también como declinación de la figura del autor? Es posible que García Madero sea precisamente una construcción que nace precisamente de las experiencias de Bolaño en la Ciudad de México, pero decodificadas desde la otredad. El papel que juega en la intriga, la de la búsqueda de Cesárea Tinajero, profeta de un movimiento de vanguardia que quizá tenga las claves de un sentido que buscan, acaso con desesperación, los llamados detectives salvajes, es de vital importancia, como se puede observar en las entradas finales del diario de la primera parte (lo que se verá con mayor detenimiento en el tercer apartado de este trabajo).

García Madero dista de ser pasivo, acaba por imponerse al ser valiente en el último instante y es quien asume la premisa radical del salto al vacío de que habla Roberto Bolaño. De hecho, el vacío es para el chileno el verdadero mecenas del escritor. Así lo expresa en su artículo “Intento de agotar a los mecenas” donde aclara que nunca tuvo uno, aunque conoce varios tipos de ellos, a pesar de lo cual el único verdadero no es “el diablo” ni “el Estado” ni “un niño mágico” sino “el vacío”.¹⁸³ El siguiente pasaje, perteneciente a otro texto, ilustra mejor esta idea del vacío (antesala del olvido y la desaparición total) como lugar final al que culminan todas las cosas de este mundo, incluida por supuesto la literatura:

¿Qué es un escritor mayor y qué es un escritor menor? Dentro de cuatro millones de años o de diez millones de años va a desaparecer el escritor más miserable del momento en Santiago de Chile, pero también va a desaparecer Shakespeare, va a desaparecer Cervantes. Todos

¹⁸³ Bolaño, *Ibíd.*, 2013, p.195.

estamos condenados al olvido, a la desaparición no solo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y esta es una paradoja que los escritores conocen muy de cerca y sufren muy de cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo, por el reconocimiento, por la inmortalidad, palabras rimbombantes donde las haya y palabras inexistentes: no existe el reconocimiento, no existe la inmortalidad. Es decir, en el gran futuro, en la eternidad, Shakespeare y Menganito son lo mismo, son nada.¹⁸⁴

García Madero parece llevar esto a la práctica de manera formidable, por cuanto estamos ante un personaje de ficción hecho a modo para que cumpla este mandato del tiempo: el viaje hacia la nada. Sin embargo, García Madero parece ejemplificar más el gusto por la transgresión y el riesgo como una forma del salto al vacío. Porque no se las esperaba, asumió las consecuencias que le fueron ofreciendo una alternativa a esos formales estudios de Derecho en la universidad. Él eligió la Universidad Desconocida, concepto inquietante este de Bolaño que plantea el dilema entre la elección del saber académico, ofrecido en aulas, o el saber más allá de lo académico, ofrecido fuera de ellas, sin saber ni decir exactamente dónde.

El universo de Bolaño se despliega por metáforas de no fácil asimilación, aunque resulten ciertamente atractivas; su ambigüedad las cristaliza y a la vez las paraliza para un entendimiento mayor si el lector no pone de su parte al leer su obra en conjunto, esto es, sus novelas, cuentos, poemas y textos de otra procedencia, para discernir hacia dónde apuntan estas ideas sin duda problemáticas e inquietantes. Mientras tanto, Juan García Madero, al abrir las primeras páginas, como el Quijote, escoge el camino de las letras, aunque al final saque a relucir sus armas, es decir, su valor, su valía, su entrega a esa nada que parece consumir toda manifestación humana más allá del tiempo y el espacio. El siguiente fragmento describe bastante bien este enfrentamiento contra la voracidad de un mundo que se antoja

¹⁸⁴ “Balas pasadas”, en *Bolaño por sí mismo*, ed. cit., 2016, p. 106.

decadente, pero en el que encaja bien la personalidad del joven aprendiz de poeta dentro de la esfera de su propia épica sórdida:¹⁸⁵

el poeta neófito se halla cada vez más enredado en una serie de eventos irreversibles [...] que lo conduce –real y metafóricamente– a una nebulosa, a una imposibilidad y privación del conocimiento, a su vez otro de los temas dominantes de la novela. El camino hacia la derrota –física y mental– está trazado: la iniciación en el sexo, en el alcohol y la droga llevan a García Madero al desvanecimiento, a la náusea y al vómito (en un ademán que, a primera vista [...] recuerda al protagonista de la *Nausée* de Sartre, aunque en realidad esté dictada por otro tipo de razones existenciales), a la alucinación, a la indisposición, al ensimismamiento, a la pérdida de la noción del tiempo y a la incapacidad de entender y de comprender [...] lo que (le) pasa.¹⁸⁶

El mundo de Juan García Madero es el que su autor ha construido para ponerlo en activo, en participación, dentro de una amalgama de sucesos que sólo tienen orden dentro de la figura del poeta en los límites de la ficción autobiográfica. El lector, al final, decide si el mundo que se le presenta a García Madero estuvo desde el principio destinado al fracaso o si el aprendiz de poeta hizo bien en ocupar un asiento en las aulas de la Universidad Desconocida. El universo narrativo desplegado por Bolaño tiene por corolario este diario en apariencia intrascendente. Prototipo textual que forma parte de esa legión menor de géneros literarios que el escritor chileno elige para contar una historia sobre el valor del poeta y sobre el camino de la poesía en el México de los años setenta. María Antonieta Flores, por ejemplo, indica que la novela-diario es “un buen ejemplo de cómo estructuras de la llamada subliteratura (novela policial y diario) son el pretexto para que acaezca una buena historia

¹⁸⁵ Alexis Candia lo explica de este modo: “*Los detectives salvajes* actualizan el sentido épico que sobrevive a la muerte de la epopeya. Para esto, parten del fin de un mundo que provoca la errancia de los real visceralistas. Belano y Lima son parte de un mundo abandonado por los dioses, que carece de una cosmovisión aglutinadora de la sociedad occidental y que se caracteriza por un desamparo existencial”, “Espaldas rotas: la ‘épica sórdida’ en *Los detectives salvajes*”, *op. cit.*, 2011, p. 181.

¹⁸⁶ Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada, *op. cit.*, 2012, pp. 215-217.

que trasciende más allá de sus propios límites y evoca la presencia de una vida que se escapa y a la vez ahoga”.¹⁸⁷

Las palabras de Bolaño sobre el salto al vacío se relacionan con la historia personal de Juan García Madero. Estas palabras, planteadas en un contexto favorable, de antemano dispuesta para la postergación planeada de una posteridad previsible (no porque Bolaño esperara la muerte sino porque se dio en su momento cuenta cabal de lo que estaba sucediendo con su literatura), no debe tomarse a la ligera. Pueden ser analizadas como parte de un razonamiento que ofrece tras de sí una poética de la escritura. Existe tanto en su obra como en sus declaraciones una poetización de la realidad semejante a la de los surrealistas franceses. Bolaño habla de una escritura de calidad.

Para él la literatura no es un pasatiempo, ni una broma, o si lo es, cuando menos se trataría de una broma oscura, macabra; para Bolaño la escritura es ese “correr por el borde del precipicio”. ¿Y qué es el precipicio en este caso? No lo dice. Sin embargo, parece ir en el sentido de que la realidad es caótica y sólo aprehensible por medio de los sentidos, aunque como fragmentariedad de algo que no logra asirse del todo. Enrique Vila-Matas lo expone de este modo: “Creo que el artista de la multiplicidad que es Bolaño sabe que lo único que puede hacer el individuo para asimilar el caos que lo envuelve y que refleja en su propia naturaleza consiste en abrir bien los ojos y tratar de registrarlo todo para luego intentar ordenarlo”.¹⁸⁸

Bordear los abismos, para Bolaño, es arriesgarse a la aventura y el viaje a sabiendas de que se trata de una batalla perdida, es decir, de que se trata de un destino irrefrenable que lleva a la dicha de no haber logrado nada. El vacío, donde “a pesar de las derrotas” los personajes de esta novela “tienen el honor necesario para presentarse en el campo de

¹⁸⁷ “Notas sobre los detectives salvajes”, *op. cit.*, 2012, pp. 94-95.

¹⁸⁸ “Bolaño en la distancia”, *op. cit.*, 2002, p. 100.

batalla”.¹⁸⁹ Y es precisamente en esta derrota, en este vacío, donde García Madero se desenvuelve, acicalado por las circunstancias que no alcanza a comprender del todo, pero a las que se entrega con valentía. El diario personal de García Madero es expresión de ese territorio por el que naufraga el poeta hacia su disolución en la nada, en el vacío, es decir, en el olvido total.

Esto lo confirmamos dentro de la novela, cuando uno de los personajes de la segunda parte de la obra, el profesor-investigador de la Universidad de Pachuca, Ernesto García Grajales, único especialista del real visceralismo (quien comparte apellido con el diarista, ¿para ser olvidado también?) desconoce por completo al diarista ficcional: “¿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”.¹⁹⁰ Bolaño satiriza a los críticos literarios o académicos, pero lo que quiero subrayar aquí es otra cosa. Me interesa destacar el hecho de que el único que podría dar un juicio, dentro de la novela, del valor que tuvo García Madero en el real visceralismo, es decir, Ernesto García Grajales, no sabe absolutamente nada, pero el lector sí. De ahí la ironía y el guiño del autor al lector. Este último sí puede formarse un juicio más o menos objetivo del valor que tuvo García Madero en la épica¹⁹¹ del relato, no así, en este sentido, un lector profesional, un erudito o pseudo-erudito, un intelectual o crítico académico de literatura. De este modo, al ser un perfecto desconocido, García Madero cumple con la idea de que el verdadero mecenas del escritor o

¹⁸⁹ A. Candia, *op. cit.*, p. 181.

¹⁹⁰ P. 555.

¹⁹¹ Oswaldo Zavala habla de la preferencia por la épica, como género narrativo, en Bolaño: “es también evidente la preferencia de Bolaño por la épica, género defendido por Borges como el más apto para la narrativa contemporánea y que Bolaño asimila sobre todo en sus dos novelas más importantes ya mencionadas, *Los detectives salvajes* y *2666*”, en “El ensayo Entre paréntesis: Roberto Bolaño y el olvido de la modernidad latinoamericana”, *Revista Iberoamericana. El ensayo literario hispanoamericano de fin y cambio de siglo: continuidades y diferencias* (Rita de Grandis, coord.), Vol. LXXVIII, julio-septiembre 2012, número 240, p. 646.

del poeta, es el vacío, al que se entrega irremediabilmente. Por vacío, entonces, debe entenderse olvido. El joven diarista desaparece junto con su propio diario que es a la vez su propia literatura. Él es el único que lee los cuadernos de Cesárea Tinajero, donde encuentra sus secretos, su historia de vida, su obra, su contribución al mundo de las letras. Pero, después de cavilar, decide no compartir con el mundo este hallazgo, este descubrimiento. Al mismo tiempo, repara en la aceptación de que ni él ni sus amigos podrán, debido a sus propias circunstancias (casuales del todo), dar a conocer a la poetisa:

8 de febrero

He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo. Toda la policía de Sonora debe ir tras las huellas de mis amigos.¹⁹²

Esta aparente procrastinación nos habla de algo inquietante: el vacío es también el lugar donde descansan las obras que nadie leerá y que nadie conocerá jamás. El vacío es el mecenas de los libros que nacieron muertos porque nunca fueron leídos. Recuerda simbólicamente la destrucción por fuego de la Biblioteca de Alejandría. A su vez, la falta de comprensión de García Madero sólo es síntoma, en este entendido, de una realidad que resulta inasible para él. Si el lector ve a este personaje como auxiliar para contar la más prolongada, y justa, historia de los “verdaderos” detectives salvajes: Belano y Lima, seguro encontrará lecturas con asideros teóricos autosuficientes que fortalezcan la falta de importancia de su función y/o participación dentro de la obra. En ese caso, las premisas de Bolaño pueden funcionar para pensar las travesías del propio Belano y Lima; no obstante, el asidero teórico devendrá en biografía o cuando menos asimilación de instancias discursivas.

¹⁹² P. 611.

Pero si bien García Madero carece en apariencia de sustento biográfico o autobiográfico, una observación y reflexión más atenta nos demuestra la posibilidad de que se trate de una declinación más del nombre del autor, sin contar que puede tener ciertos vínculos con otros miembros del Infrarrealismo, por lo que, mirando atentamente, se descubre su vínculo con la biografía de Bolaño; pero quedarse en este punto tiene sus limitaciones. ¿Qué tal pensar a García Madero como metáfora total, es decir, como figura mediante la cual el lector pueda captar las ideas del autor sobre la vida del poeta? La metáfora total, como en la poesía, no necesita de sustento autobiográfico. El poeta comparte su experiencia con el lector y es el lector el que decodifica, dentro de sí, esa experiencia, y decide o no asimilarse a ella; en otras palabras, que Juan García Madero es caballo de batalla del lector. Y desaparece igual que lo hace éste en ese intrínseco destino elegido de sólo dos opciones: la formalidad de la corbata o la desmesura de los sentidos puestos a correr por senderos inextricables.

La desaparición o el vacío no es cosa que ocurra, como regla total e impercedera, al final de la novela, pero ciertamente, ante una ausencia de resolución, si tuviéramos que buscarla, del sentido final de la búsqueda de los detectives, la desaparición, y con ello el vacío, del narrador del diario no puede ser más que sugerente. Ahora bien, hay un punto interesante en la novela que se relaciona con el acto de leer y escribir, de hacer literatura, y que viene a colación de lo que Cesárea Tinajero hizo con su vida, con su propia realidad, con las esperanzas que tuvo o llegó a tener en su senda por el camino de la poesía de vanguardia. Esto es: el torcer la realidad poco a poco, gradualmente. Veamos el pasaje:

[Era] como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad

imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente.¹⁹³

Este pasaje, como muchos otros, resulta sugestivo. Y cabe la posibilidad de que opere a manera de metáfora sobre cierto tipo de conducta, misma que encuentra su paralelismo en el camino elegido por García Madero, y que se relaciona, indudablemente, con la literatura, con el acto de leerla y escribirla, así como con los propósitos de Belano y Lima. La sombra de Cesárea Tinajero se cierne sobre ellos y los simboliza. Milene Hostettler-Sarmiento lo explica desde la perspectiva de la errancia y del camino de la poesía sin vuelta atrás. Dice de la siguiente forma:

Hacia el final de su viaje, García Madero reconoce el sinsentido de su aventura y la imposibilidad de volver atrás. Estos jóvenes perdidos que se sienten extraños hasta en su propia casa [...] emprenden un viaje errático tras las huellas de Cesárea Tinajero [...]. Pero aparentemente Cesárea, que también lo ha abandonado todo, apostando por la poesía y por la vida, sólo ha podido cambiar la realidad dentro de los límites de su habitación.¹⁹⁴

Es decir, estamos frente a una de las claves para comprender el rumbo de la novela, de los personajes que yacen en ella contenidos y que se despliegan a lo largo de la lectura, sólo para acabar preguntándonos acerca del verdadero propósito de su autor respecto al campo de la recepción de su obra. ¿Qué se espera de nosotros como lectores? ¿De qué manera completamos, colaborando, el horizonte de expectativas que la obra proyecta ante nuestros ojos? ¿O se trata acaso sólo de una novela dispuesta para el goce, para el placer? ¿Hedonismo literario? Para Hostettler-Sarmiento, el “fin de este extrañamiento es desestabilizar al lector”.¹⁹⁵

¹⁹³ P. 599.

¹⁹⁴ Milene Hostettler-Sarmiento, “Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes*”, en Roberto Bolaño, *estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Editorial Verbum, Madrid, España, 2012, p. 146.

¿Cómo se le desestabiliza? Impidiéndole, o complicándole, ver con claridad el fin último de un asunto que desde que empieza es cuando menos atípico: el ingresar a un grupo de poetas locos y errabundos. Y es que así de rápido como ingresa García Madero a dicho grupo, si no abrupta, la conclusión es abierta. La novela no se preocupa en concluir el final de un episodio vivido por unos personajes en un determinado tiempo. La novela abre el camino a las interpretaciones y soporta lecturas de muy variada índole. El extrañamiento es ganancia para el lector, pero también puede ser complicación para la resolución o certeza de un final. No lo hay. Hay desaparición, pérdida de identidad, desplazamiento de realidades intratextuales: de poder decidir por la abogacía, García Madero se inclina por la errancia; de poder obtener ingresos por otros rumbos, Belano y Lima se deciden por la venta a domicilio de marihuana; de no quitar el dedo del renglón y seguir engrosando las filas, y liderándolas, de los estridentistas de las primeras décadas del siglo XX mexicano, Cesárea Tinajero opta por dejar pocos rastros, aunque vitales de su continuo proceder torcido. Ello con el fin, quizá, de dejar presencia, esencia y aroma en la poesía de vanguardia que décadas después persiguieran Belano y Lima, acompañados por García Madero y hasta por Lupe.

“Torcer la realidad con la escritura” significa que primero las lecturas vienen acompañadas de un acto de voluntad por dialogar con ellas; segundo, que se dialoga con estas lecturas por medio del propio acto creativo: lo leído se transforma en palabra, aunque, en el caso de la poesía, obedece más a un curso o devenir de pensamientos que a una propiedad intelectual; en este tenor de ideas, si la lectura trae consigo, en este caso, escritura, ésta, a su vez, trae consigo una resignificación de la realidad. El poeta, al escribir, hace que el mundo cobre una realidad distinta para él, para los demás y para sus propios lectores. La poesía posee esta condición activa. Es así como Cesárea Tinajero, al dejar registro de su único poema conocido dentro de la llamada literatura de vanguardia que ella misma preconizó,

desaparece para dar cabida a la aventura, por lo que tuerce así su propio destino. Y a la vez rinde tributo a su propia vida por medio de *Sión*, su poema visual, que esconde el término *Navegación*, como descubren Belano y Lima en casa de Amadeo Salvatierra. Éste dice en su testimonio de la experiencia:

El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo [...] ¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación* [...] Eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta. [...] Y entonces, después de beber mi tequila, llené mi copa otra vez y llené la de ellos y les dije que brindáramos por Cesárea y vi sus ojos, qué contentos estaban los pinches muchachos, y los tres brindamos mientras nuestro barquito era zarandeado por la galerna.¹⁹⁶

Resulta interesante detenerse un momento aquí, en la secuencia de dibujos que consignan el poema visual de Cesárea Tinajero. Si se observan con atención, además de la explicación que ofrecen Belano y Lima a Amadeo Salvatierra, puede interpretarse lo siguiente: en efecto, el título *Sión* esconde la palabra *navegación*, pero, ¿quién navega? El yo. El barco es la representación del yo que inicia un tránsito hacia un destino no muy claro, pero de cuya acción se infiere que lo hace de forma premeditada, sin titubeos dada la secuencia de la carga visual que transforma el mar sobre el que navega al barco de pacífico a hostil. Vemos el primer dibujo:



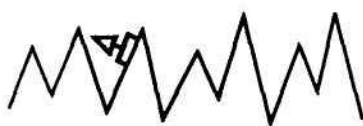
El barquito, que en esta lectura equivale al yo, siempre oscilante y en movimiento, como toda transformación psíquica que se signa a lo largo de los años, está en calma, como que el mar, la línea paralela, está suspendida, sin movimiento, o quizá con un movimiento

¹⁹⁶ P. 404-405.

tan tenue, como a veces hace el mar, que apenas se percibe que uno avanza o retrocede. El yo está estático, su lugar, en su punto de partida. El viaje apenas empieza, el yo lo sabe, no está nervioso, está preparado. La siguiente figura es totalmente diferente:



El yo ya no está en calma, el mar, la línea antes paralela, ahora está curvada, cuatro ondulaciones dan a entender que el viaje no sólo ha iniciado, sino que parece errático, que lleva al yo a una especie de retroceso. ¿Los que caminan de espaldas mirando un punto, pero alejándose de él en línea recta a lo desconocido? Porque el barquito se inclina más hacia el lado izquierdo, lo que da el sentido de retroceso, que hacia el lado derecho, lo que daría una sensación de avance. El viaje, el movimiento, están determinando el destino del yo que, por lo que este poeta manifiesta, no es placentero, aunque tampoco llega a ser tan errático como en el último dibujo:



Aquí el yo está completamente amurallado, es decir, las líneas son agresivas, de ondulaciones se han convertido en picos, siete picos que recuerdan montañas enormes, hostiles, ominosas, que hacen pensar en el miedo, en la angustia o la desazón. El yo, no obstante, lucha, todavía, pese a estar completamente inclinado hacia al lado izquierdo, y casi a punto de caer, como un equilibrista en la cuerda floja, suspendido en una suerte de “instante” que determina la vida de la muerte, el Titanic que aún no sabe si el témpano de

hielo ha penetrado en su adentros o sólo fue un rasguño; el yo está en la parte más difícil del viaje, la prueba más alta, aquella que determinará, como se dijo, el triunfo del fracaso, la sobrevivencia de la agonía, el bien del mal. Es lo que se conoce, a veces, con el término de encrucijada: el yo deberá sacar sus máximas cualidades para continuar pese a la intempestiva del contexto, en este caso, las líneas que de firmes y curvas ahora son punitivas, agresivas, amenazadoras. El yo se halla frente a frente con la otredad. Y si quiere sobrevivir deberá sortear todos los peligros que el viaje o la navegación le pongan a prueba.

Por otro lado, navegar (o vivir) es deconstruir la realidad, armándola, rearmándola, torciéndola, haciéndola a modo de forma tal que vivir no resulte ser víctima de la vida, sino vivir sea ser perpetrador de la vida, creador, manipulador, dueño. Sin embargo, todo trae consecuencias. Ese “torcer de la vida” de Cesárea Tinajero le trae al final la muerte, pero una muerte honrosa, puesto que da su vida por los demás: por Belano, Lima, García Madero y sobre todo Lupe, quien era la que atrajo, por su condición de explotada sexual, la persecución de Alberto y su secuaz. El propio Roberto Bolaño da una importancia mayor al acto de leer¹⁹⁷ que al acto de escribir, y no es ajeno a cómo están conceptualizados sus personajes, errantes, sin destino aparente, fracasados desde la óptica políticamente aceptada del fracaso. De hecho, Roland Barthes no difiere mucho de esta idea cuando dice que

el sujeto lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la imagen), encerrándose solo con él, pegado a él, *con la nariz metida dentro del libro*, me atrevería a decir, como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado.¹⁹⁸

¹⁹⁷ En el breve autorretrato incluido en su libro de ensayos, artículos y discursos, concluye con el siguiente enunciado que destaca la importancia de una actividad sobre la otra: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo”, Bolaño, *op. cit.*, 2013, p 20. No debe olvidarse, tampoco, el poema de Borges “Mis libros”, por ejemplo, que antepone el placer de la lectura al de la escritura.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, España, 1987, p. 45.

Los personajes de Bolaño viven un eterno exilio cimentado en su amor por los libros; es la literatura, el descubrir lo que habita detrás de ella, la que los lleva a emprender ese gran viaje al desierto. Belano y Lima viven prácticamente con la nariz metida en el libro, en efecto, como el niño se pega a la madre y el enamorado al ser amado. Cesárea, que también dispuso su vida de este modo, sobreviviendo a base de diversos empleos mal remunerados, al final decide abandonar el exilio y enfrentar la realidad; gracias a ella los detectives salvajes se libran de Alberto y su secuaz pues su cuerpo recibe la bala dirigida, quizá, a uno de ellos. Por eso cabe preguntar, ¿en verdad fracasó Cesárea Tinajero?

Su fracaso, si así quisiera vérselo, permitió que Lupe, y finalmente Belano, Lima y García Madero, aunque manchados por ese acto ilícito de defenderse al precio de ocasionar una muerte, pudieran enfrentarse en el futuro inmediatamente contiguo a otras aventuras. Evitó que cayeran en la cárcel, que fueran perseguidos, que pesara sobre su conciencia la muerte de Alberto y el policía en el entendido de que fue cuestión de circunstancias, con el detalle de que fue ella, Tinajero, quien ofrendó su vida, defendiendo a sus nuevos y recientes amigos de una situación a todas luces adversa. Veamos los pasajes donde los detectives conviven frente a frente con su anhelada musa; es el único momento que tienen todos para hablar e intercambiar algunas palabras. Se observa que, por la secuencia narrativa y el clima de pesadumbre que lo circunda, Belano y Lima la ponen al tanto de la situación en la que están inmersos, y que ella, Cesárea, decide algo al respecto mientras cavila con los ojos al cielo no sin dejar de sentir tristeza, la misma que casi hace llorar a García Madero cuando se da cuenta de lo sucedido y lo escribe en una de las entradas finales de su diario:

En algún momento que no sé precisar nos pusimos a caminar rumbo a la casa de Cesárea Tinajero. Recuerdo que Belano, mientras atravesábamos callejuelas desiertas bajo un sol implacable, intentó una o varias explicaciones, recuerdo su posterior silencio. Después sé que alguien me guió a una habitación oscura y fresca y luego me arrojé sobre un colchón y me dormí. Cuando desperté Lupe estaba a mi lado, dormida, sus brazos y piernas enlazando mi

cuerpo. Tardé en comprender dónde me hallaba. Oí voces y me levanté. En la habitación contigua Cesárea y mis amigos hablaban. Cuando aparecí nadie me miró [...].

Cesárea estaba sentada cerca de la única ventana y de vez en cuando miraba hacia afuera, miraba el cielo, y entonces yo también, no sé por qué, me hubiera puesto a llorar, aunque no lo hice. Estuvimos así por mucho tiempo.¹⁹⁹

Ahora veamos el fragmento donde pierde la vida y donde su nombre, Cesárea, se asocia al parto por cesárea, ya que su enfrentamiento con el policía de Alberto, el esbirro, la lleva a la muerte, pero permite, como se dijo antes, que Lima, Belano, García Madero y Lupe vuelvan metafóricamente a nacer al ser despojados de todo peligro que amenace su integridad física:

Esto es lo que pasó. Belano abrió la puerta de su lado y se bajó. Lima abrió la puerta de su lado y se bajó. Cesárea Tinajero nos miró a Lupe y a mí y nos dijo que no nos moviéramos. Que pasara lo que pasara no nos bajáramos. No empleó esas palabras, pero eso fue lo que quiso decir. Lo sé porque fue la primera y la última vez que me habló. No te muevas, dijo, y luego abrió la puerta de su lado y se bajó.

[...] Sentí un disparo y me agaché. Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía y a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo.²⁰⁰

Las acciones se concatenan unas a otras de forma veloz, casi sin dar tiempo al lector de detenerse a pensar lo que realmente pasa: un asesinato. Pero un asesinato en todo caso honorable, dado que, como dijimos líneas arriba, Cesárea abandona el exilio poético-literario en que vivía, es decir, su apartamento de la realidad, y decide enfrentar y solucionar las cosas por la vía rápida: sin meditaciones ni contemplaciones se abalanza sobre su atacante. Su cuerpo como testimonio de su entrega a la vida.

¹⁹⁹ P. 606.

²⁰⁰ P. 608.

“Torcer la realidad” es, por otra parte, asumir una posición o postura ética frente a las adversidades que subyacen en la vida pública y privada de una realidad organizada de modo aleatorio. De hecho, el propio Bolaño, en una entrevista, menciona que para escribir una novela se deben asumir riesgos en los tratamientos formales que se harán para escribirla. Pero en su opinión, el riesgo de asumir tales tratamientos formales, como en este caso el de la elaboración de una novela-diario, donde destaca la subjetividad y la experiencia por encima de la clarividencia omnipresente, reside en el orden de lo ético. Así lo explica:

Quando hablo de riesgos formales no me limito a lo que comúnmente se llama literatura experimental. Tampoco estoy pensando en lo que se suele designar como literatura aburrida. La literatura aburrida, precisamente, es la que no asume riesgos. Y los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal.²⁰¹

Bolaño asume dos riesgos, el formal de escribir una novela-diario que reúna las condiciones mínimas que Mesa Gancedo menciona como datación, fragmentarismo, inconclusión, incertidumbre y extrema subjetividad,²⁰² y la de postular un riesgo de orden ético que, a mi parecer, propone una idea de mundo como un conglomerado de cosas dispersas, asociadas a la fatalidad o el desastre, que encuentran en la literatura un punto de reunión, y a la vez de fuga, puesto que no siempre se pueden retener con la razón o el discernimiento. El mismo Bolaño lo explica en entrevista con Dunia Gras Miravet cuando refiere que una novela es una concatenación de pequeñas historias y compara tales hechos con la vida física como tal:

Una novela, como dice Stendhal, es un espejo a lo largo del camino, unas historias que pasan a lo largo de ese paseo por el sendero. *En busca del tiempo perdido* no es más que una sucesión de pequeñas historias. Sin embargo, *En busca del tiempo perdido* es una novela de estructura de hierro. Todo cambio, en el momento en que tú pones un punto y aparte en una

²⁰¹ Daniel Swinburg, *op. cit.*, [entrevista en línea].

²⁰² D. Mesa Gancedo, *op. cit.*, 2014, p. 192. En el tercer apartado de este trabajo se verán tales condiciones con mayor detenimiento.

novela, de una u otra manera te enfrenta a una nueva historia. Es como el flujo y el reflujo del mar. Cada vez que hay un punto y aparte la historia tiene que coger un nuevo aliento. Tienen que aparecer otros personajes u otra nueva situación. Al menos un bar distinto. Eso ya hace que una historia sea una concatenación de pequeñas historias. Pero es que todo en la vida física es una concatenación. El cuerpo no es más que una acumulación de pequeñas historias, moléculas, átomos, que al juntarse están creando eso.²⁰³

La cita compara al individuo y su vida con la manera de construir un género literario, en este caso, una novela. De este modo, Bolaño prosigue con la idea de unir ética y estética en la literatura, las cuales para él son una misma cosa. Juan Antonio Masoliver Ródenas subraya la misma idea dándole de paso un valor capital a la biografía del escritor rodeada de un entramado de ámbitos y relaciones complejas de diversa índole:

En la escritura de Roberto Bolaño hay una interesante simbiosis de lo cultural, de lo moral, lo político y lo narrativo, a través de personajes extravagantes, de perdedores [...] Personajes que recorren el mundo en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son seres sedentarios que contemplan el derrumbe de una vida desde una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior. Personajes que surgen de la biografía del propio escritor [...].

Los detectives salvajes se alimenta de la dispersión, del desbordamiento, del absurdo, del humor, inmenso edificio donde [...] vivimos inmersos en el caos y en el exceso: la vigilia como un sueño y como una pesadilla.²⁰⁴

Este estado de vigilia, de permanencia siempre alerta, en el que Juan García Madero yace, permite entender que se encuentra bajo un estado inusual de comportamiento con el fin de sacar el mayor provecho del contacto que tiene con sus nuevos amigos, que, además, y sobre todo, son sus maestros. Belano y Lima ocupan un papel preponderante en la vida del joven, ya que ellos, y sus fines, parecen ser para García Madero la esencia misma de la literatura, específicamente de la poesía y de lo que equivale y conlleva ser poeta. El 4 de

²⁰³ Dunia Gras Miravet, *op. cit.*, 2016, p. 55. En esta cita se compara al individuo y su vida con la manera de construir un género literario, en específico, la novela. Eso es muy importante, porque prosigue con la idea de Bolaño de integrar ética y estética.

²⁰⁴ “Las palabras traicionadas”, en *op. cit.*, 2002, p.189.

noviembre (de 1975) escribe –ya lejos de la vida académica; en las aulas de la Universidad

Desconocida–:

[...] Resultado de cinco horas de espera: cuatro cervezas, cuatro tequilas, un plato de sopas que dejé a medias (estaban semipodridos), lectura completa del último libro de poemas de Alamo [...], siete textos escritos a la manera de Ulises Lima [...] o más exactamente a la manera del único poema que conozco de Ulises Lima y que no leí sino que escuché, y una sensación física y espiritual de soledad.²⁰⁵

Resulta interesante que el poema de Lima ni siquiera haya sido leído, sino escuchado.

La imitación y un nuevo estilo de vida, dotado de los suficientes elementos para ser considerado, sin más, un realvisceralista, condimentan la vida de García Madero. Lo que expresa Masoliver Ródenas cuando dice que la novela vive “la vigilia como un sueño y una pesadilla”²⁰⁶ en efecto, sucede bajo el marco de operaciones mentales, algunas veces poco lógicas, que en su recorrido realiza García Madero, y que se deben en mayor parte a su contacto con Belano y Lima, que por momentos son trazados cual si fueran fantasmas, ese estado de perpetua vigilancia que es la vigilia, de un momento a otro, se transforma en sueño, cuando aparecen ciertas premoniciones oníricas, y después, casi por añadidura, derivan en pesadilla: en presentimiento mortal. La entrada del 28 de noviembre no puede ser más contundente al respecto: “Siguen sucediendo cosas horribles, sueños, pesadillas, impulsos que sigo y que están completamente fuera de mi control”.²⁰⁷ Y en el caso de las premoniciones, así lo dejan ver varios pasajes de la novela. Uno de los augurios, acaecido tras un presentimiento horrible, es el que experimenta Madero del 14 al 15 de noviembre, en el registro del diario ficticio, cuando observa una de las acuarelas de María Font:

²⁰⁵ P. 22.

²⁰⁶ *Ibid.*, 2002, p. 89.

²⁰⁷ P. 94.

La encontramos (Pancho Rodríguez y él) de pie en medio de la habitación [...] escuchando un disco de Billie Holiday y pintando con aire distraído una acuarela en donde aparecen dos mujeres con las manos entrelazadas, a los pies de un volcán, rodeadas de riachuelos de lava.²⁰⁸

Más adelante, este mismo cuadro, que recuerda un poco a *El grito* de Edvard Munch, se transforma para quedar así:

Ésta [la acuarela] había experimentado cambios sustanciales. Las dos mujeres en la falda del volcán, que recordaba en una actitud hierática, al menos seria, ahora se daban pellizcos en los brazos; una de ellas reía o simulaba reír; la otra lloraba o simulaba llorar; en los riachuelos de lava (pues seguían siendo de color rojo o bermejo) flotaban envases de jabón para lavadoras, muñecas calvas y cestas de mimbre repletas de ratas; los vestidos de las mujeres estaban rotos o mostraban parchaduras; en el cielo (o al menos en la parte superior de la acuarela) se gestaba una tormenta; en la parte inferior María había transcrito el parte meteorológico del día para el DF. El cuadro era horroroso.²⁰⁹

De algún modo, este cuadro, y su descripción, parece anunciar las catástrofes que se avecinan las próximas semanas, esto es, el cerco de Alberto, el proxeneta, a casa de los Font, la persecución de Lima, Belano, García Madero y Lupe, la locura de Quim Font que lo lleva al manicomio y, en fin, la desintegración –si alguna vez existió– del real visceralismo al esfumarse sus líderes por caminos inextricables. A su vez, las dos mujeres de la acuarela, en un ambiente hostil o apocalíptico, parecen representar la red de trata de mujeres al servicio de la prostitución, que impera en los barrios populares del DF y del cual Lupe es víctima.²¹⁰

Es como si García Madero contara la historia a modo, torciéndola; y como si Roberto Bolaño, el autor, torciera la historia a modo, contándola; el primero incide en su realidad desde el momento en que se entrega a ella sin condicionarla. De este modo “relata” la historia

²⁰⁸ P. 38.

²⁰⁹ P. 42.

²¹⁰ La gran obra cumbre, a decir de la crítica, *2666*, publicada después de la muerte de Bolaño, observa con mucha mayor profundidad el trágico tema de las mujeres violentadas, desde la ficticia ciudad de Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez, Chihuahua, tristemente célebre por ser la cuna mundial del feminicidio. El antecedente directo de este hecho, tanto en la realidad como en la ficción, está en la *Las muertas* (1967), de Jorge Ibarguengoitia, novela que revela la intrínquilis del caso de Las Poquianchis, madrotas del estado de Guanajuato, jefas de burdel y de la trata de mujeres, que asesinaron a un número indeterminado de prostitutas o explotadas sexuales en las inmediaciones de San Francisco del Rincón, Guanajuato, durante los años 40s-60s.

condicionándola a su poca o nula objeción ante lo que se le presenta cada día; y Roberto Bolaño, el autor que escribe toda la novela, incide en la realidad del lector desde el momento mismo en que le plantea una historia sin resolverla, obligándolo a reunir las piezas, como en *Rayuela* de Julio Cortázar, para solucionar el enigma.²¹¹ A su vez, uno de los principios de torcer una historia es contándola a modo, es decir, mintiendo, desde el punto de vista literario, lo que equivale a fabular, a ficcionalizar algo que sucedió (la juventud de Bolaño en la ciudad de México) pero que naturalmente no sucedió del modo en que está planteado en *Los detectives salvajes*.

Dicho de otro modo, la autobiografía requiere un “punto de vista”, que a decir de Karl J. Weintraub, es condición indispensable en la autobiografía, dado que el autobiógrafo necesita contemplar su vida desde ciertas coordenadas espacio-temporales, producto o resultado de su transcurrir en el mundo: “El auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida. Este esfuerzo se ve dominado lógicamente por el “punto de vista” del escritor”;²¹² esto es algo de lo que carece el diario personal, dado que este tipo de escritura se elabora al calor de los días, sin una

²¹¹ Tanto en esta novela, como en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, la cooperación del lector no puede ser más activa. En la primera, el modo en que se salta de un capítulo a otro insiste en la cooperación activa; en la novela de Bolaño, la colección de voces de la segunda parte obliga a replantear las impresiones que surgen de la lectura del diario personal. Por ejemplo, si Cesárea Tinajero no hubiera muerto en el desierto de Sonora, Belano y Lima no hubieran podido emprender los viajes que los llevaron a África, Europa o Asia, donde su búsqueda, que ya no es la de Cesárea Tinajero, sigue siendo igual de abstracta, pues parece que buscan la muerte, como el caso de Belano en Angola, Luanda y otras partes de África; o el viaje de Ulises Lima a Israel en busca de su amor imposible a sabiendas de que no existe oportunidad para que ella esté con él. De igual forma, la colección de voces de Amadeo Salvatierra explica el ímpetu de Belano y Lima, que al fin contagia a García Madero y a Lupe, de ir en busca de los pasos de Cesárea Tinajero. Este elemento, el de la muerte de Belano, es destacado por Bolaño en entrevista con Dunia Gras, a quien el escritor pregunta si piensa que Belano muere en la realidad textual de la novela. La entrevistadora le contesta que parece dirigirse hacia la muerte, como he dicho en este caso, pero Bolaño revira que no: “Belano no muere. ¡Si es como matar la gallina de los huevos de oro!”, *op. cit.*, 2016, p. 67. El autor se refiere a que Arturo Belano aparece en otros relatos que por entonces aún estaba escribiendo (la entrevista se publicó en octubre de 2000, cuando Bolaño aún vivía), y que se encuentran en la colección de cuentos de *Putas asesinas* (2001), y aún se indica lúdica e inquietantemente que el narrador de *2666*, su novela cumbre y final, fue escrita por Arturo Belano.

²¹² *Op. cit.*, p. 20.

contemplación previa de la vida; el “punto de vista” en el diario no existe porque, en sentido estricto, no hay distanciamiento. El sujeto del diario no conoce *a priori* su propio punto de vista:

Este proceso esencial de buscar el fundamento de la dirección que toma el relato de una vida, en el significado que tiene la misma en el momento presente, es precisamente lo que diferencia la autobiografía propiamente dicha del diario como género autobiográfico. El criterio fundamental de las notas o apuntes que se incluyen en un diario reside en el hecho mismo de que el día tiene un fin. Incluso en el caso de una persona ya madura, cuyo criterio de selección está dirigido por una mayor conciencia de sus propios valores, cada apunte diario sigue siendo el resultado final de cada día. Cada anotación en el diario tiene el valor en sí mismo de ser el reflejo de un momento de un momento breve de determinadas situaciones vitales a las que se les atribuye una importancia primordial. [...] El diario, la carta, la crónica y los anales adquieren valor en el hecho de no ser más que interpretaciones momentáneas de la vida. Su valor reside en ser un recuerdo fiel del pasado y no en el hecho de asignarle a éste un significado de mayor alcance.²¹³

En este sentido, se puede inferir que Bolaño, en una etapa madura de su vida, contempla su propia existencia desde un ocasional o reiterativo “punto de vista”, pero, en lugar de escribir su autobiografía, piensa el modo en que ésta pueda serle útil desde el territorio de la ficción, de la creación novelesca; es así como, astutamente, escribe una novela en forma de diario personal que finge no tener “punto de vista” sobre los sucesos que le van ocurriendo al personaje diarista, pero, paradójicamente, el autor de la obra, es decir, el propio Roberto Bolaño, sí que cultivó un “punto de vista” desde el que mira su propia vida pero también la historia de su generación, la parte de la historia que le tocó vivir y entender, y que se manifiesta en *Los detectives salvajes* de forma, por demás, sesgada pero cuyo relieve esconde una profundidad apenas advertida.

2.6 MÉXICO: TEATRO DE LAS FABULACIONES

Bolaño encontrando su voz recordando a México
Armando Rosas

²¹³ *Ibíd.*, p. 21.

Bolaño ha dicho en numerosas ocasiones que su juventud, y quizá su educación sentimental, se las debe a sus años en México; ya en Europa, las experiencias vividas en este país pronto se convirtieron en recuerdos vivos, en presentimientos, en sensaciones, en ideas acerca de la maldad, del fin, del apocalipsis mismo. La escritura de Bolaño evoca, por ello, cierta noción de pérdida. Javier Campos, por ejemplo, que rastrea la importancia de *El Manifiesto Infrarrealista* en la historia de las vanguardias poéticas, habla de los personajes de *Los detectives salvajes* como aquellos a los que no les importa publicar, o mejor dicho, escribir para ser publicados, pues ninguno “quería dejar vestigios vivos ni archivos en ningún lugar de su paso por la poesía”, obedeciendo, mejor, a “una universal condición de ciertos artistas jóvenes que apuestan por vivir su propio fuego creativo hasta las últimas consecuencias”.²¹⁴

Cuando Amadeo Salvatierra pregunta directamente a Belano y a Lima la razón de su proceder respecto a la búsqueda de Cesárea Tinajero, éstos responden: “lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo”.²¹⁵ Pero ¿qué se esconde detrás de estas palabras? De tan directas, aparentan esconder un sentido más profundo.

Lo primero que debe considerarse, para aproximarse a una respuesta, es la palabra “México”, que en la novela, como se sabe, tiene un peso fundamental. México, el ombligo del mundo, es también el centro rector de los pensamientos de un Bolaño que prefigura su propia idea de pérdida y de restablecimiento del orden perdido.

Aunado a esto, quizá el libro *Apocalipsis* (1929) de D. H. Lawrence arroje algunas respuestas. El escritor inglés afirma en este ensayo que el hombre, ya desde los tiempos de

²¹⁴ Javier Campos, *op. cit.*, 2011, p. 138-142.

²¹⁵ P. 557.

Juan de Patmos, autor convenido del apocalipsis bíblico, el último de los libros que componen la biblia, el hombre hubo perdido su contacto con el cosmos, con el sol y la luna:

En los siglos previos a Ezequiel y a Juan, el sol era una realidad magnífica, de la cual el hombre obtenía su fuerza y esplendor. A cambio de ello lo glorificaba, le rendía homenaje y vivía agradecido. Pero esta relación ya no existe; ha muerto nuestra capacidad de respuesta. Nuestro sol es muy diferente del sol cósmico de los antiguos, mucho más trivial. Observamos lo que llamamos el sol, pero hemos perdido a Helios para siempre, al igual que el gran orbe de los caldeos. Hemos perdido el cosmos al desconectarnos de él; ésa es nuestra gran tragedia.²¹⁶

Lawrence expone su idea en torno al apocalipsis, pero le confiere un carácter contemporáneo que afecta la vida individual del hombre que se ha desconectado del cosmos, de la naturaleza cósmica. Para él, los verdaderos problemas del ser humano se originan de esta suerte. No es casual que a lo largo de las páginas del *Apocalipsis* el lector vincule los postulados a la literatura de Roberto Bolaño, y especialmente, a sus personajes. Si Belano y Lima emprenden la búsqueda de una mujer de la que poco saben, en realidad, pero que por eso mismo (la brevedad de la información) constituye un punto de partida ideal, se entiende que es porque buscan, en primer lugar, encontrar a la única poeta de su generación que rompió con cierta estructura; en segundo término, porque Cesárea, dentro de su propia mitología, constituye en sí la vuelta al origen, el principio que suma toda aventura que se propone ser vanguardia.

Hemos perdido el cosmos. El sol ya no nos da fuerza, como tampoco la luna. En el lenguaje místico, la luna se ha vuelto negra y el sol se ha convertido en tela de cilicio.

Debemos regresar al cosmos, y no podemos hacerlo por arte de magia. Tenemos que revivir la amplia gama de respuestas que han muerto en nosotros. Nos llevó dos mil años matarlas, y quién sabe cuántos más nos lleve revivirlas.

Cuando escucho a la gente de ahora quejarse de su soledad comprendo lo que ha sucedido: han perdido el cosmos. Nuestras carencias no son de tipo humano ni personal. Lo que nos falta es vida cósmica, el sol y la luna en nuestro interior. [...] Sólo podemos absorber el sol –y la luna– por una especie de adoración. Al rendir culto al sol, sentimos esta adoración de la sangre. Los trucos y las posturas sólo empeoran las cosas.²¹⁷

²¹⁶ D. H. Lawrence, *Apocalipsis*, Roger Bartra (prólogo), Cien del mundo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 55.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

Cesárea Tinajero representa el sol y la luna: el cosmos. Belano y Lima le rinden culto con el fin de restituir, en ellos mismos, algo indefinible que se ha perdido, pero que puede traducirse, auxiliándose en la lectura del apocalipsis de Lawrence, como una profunda soledad desvinculada de todo origen, de todo culto cósmico. Y lo hacen de forma directa: sin trucos ni posturas. Esto es lo que sorprende, en su respectivo monólogo, a Amadeo Salvatierra.

En *Los detectives salvajes* es notoria la aparición de elementos que configuran un mapa apocalíptico, por llamarlo así, donde se vaticina el fin de algo, de la vida, del bien, de la inocencia, del mundo, etcétera. Uno de estos elementos, por ejemplo, es la rata que Juan García Madero confunde con una ardilla en el parque. Otro elemento es la acuarela de María Font que no puede ser más inquietante; y otro elemento son las palabras de la pintora Catalina Hora, dichas a García Madero en un momento de velada exaltación.²¹⁸

Pero el clima de tensión que presenta la novela, donde la pobreza y la marginación aparecen sin disimulo a lo largo de la obra, y a su vez, el ambiente apocalíptico que predice algo, hechos futuros que desestabilizarían una realidad desfavorable para la mayoría, halla puntos de encuentro con narraciones ejemplares del tema que describe este México fabulado.

Primero, la película de Luis Buñuel, *Los olvidados*, de 1950, que trae consigo una historia de pobreza, abandono y marginación. Un grupo de niños, de entre los que destaca uno, Pedro, se enfrenta a una difícil situación debido a que su madre no lo quiere; y El Jaibo, como villano y joven delincuente, lo agrede reiteradamente, y hasta llega a tener relaciones sexuales con la madre de su víctima. Este *film*, que en su momento trajo consigo una polémica nacional, muestra un México complejo, hundido en su propia incertidumbre social y política,

²¹⁸ Todas estas referencias serán reformuladas en el capítulo 3.

aunque luchando, a su manera, por entrar a la modernidad, por sanar las heridas del presente y del pasado.

¿En qué se relaciona con *Los detectives salvajes*? Más allá de que ambas fabulen con el término México, y lo que ello representa para cada autor, y de que se trata de dos registros artísticos muy diferentes, cine y novela respectivamente, ambos objetos artísticos retratan el clima de épocas que no se puede menos que admitir que, en efecto, concuerdan en sus propios dispositivos de presentación: la pobreza, la marginación, el extravío, el vagabundeo, la ausencia de felicidad, la tristeza, la soledad y, sobre todo, la violencia.

México como país violento, algo que se refleja muy bien en la película al punto de que su director, Luis Buñuel, tuvo que presentar dos finales alternativos para el film, uno oficial y otro feliz. El primero presentaba el fin de la vida de Pedro, el protagonista; el segundo, el final feliz donde Pedro hace lo correcto y es recompensado por ello. Pero pese a lo contrario, Buñuel opta por el final pesimista (el original). La novela de Roberto Bolaño, sin final,²¹⁹ pero con el clima de violencia, pobreza y marginación, vendría a completar, de cierta forma, el panorama que *Los olvidados* inauguró con sus propias técnicas, en este caso las cinematográficas. Pero ello sólo a nivel simbólico y por buscar pares artísticos en un tiempo determinado: el siglo XX.

Ahora bien, el otro objeto artístico que se emparenta con la novela es otra novela, *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, que, como Bolaño ha dicho, se trata de una de las más grandes novelas escritas sobre México.²²⁰ Si de *Los olvidados* el lector puede concluir que el México

²¹⁹ Lawrence también habla de esta necesidad por el final: “Siempre buscamos una “conclusión”, un final; nos produce una gran satisfacción. Nuestra conciencia mental es un movimiento hacia adelante, por etapas, como nuestras frases, y cada punto es una mojonera que marca nuestro “avance” y nuestra llegada a algún sitio”, *ibid.*, 75.

²²⁰ En “Un paseo por el abismo”, título que remite sin duda a su propia idea de novela, y a lo que propone como estímulo de escritura si verdaderamente se quiere hacer literatura en la vida, Bolaño cita las novelas de D.H. Lawrence, Carlos Fuentes, Fernando del Paso y Rodrigo Fresán (*Mantra*), como algunas de

que se le presenta es hostil e incierto, con la novela de Lowry el lector, al que además se le anticipa el vínculo entre ambas obras ya que Bolaño usó como epígrafe un fragmento de *Bajo el volcán*, advierte que el clima apocalíptico, violento y misterioso de un país es parte de ambas novelas.

Desde este punto de vista, la novela de Lowry, que tematiza el alcoholismo y la degradación de un personaje, el ex cónsul británico Geoffrey Firmin, trae consigo la descripción de un México ultraterreno, mágico pero peligroso, misterioso, donde abunda el crimen, la violencia y la muerte; por ello se ha hablado de esta novela del escritor inglés como una metáfora del descenso a los infiernos. En el caso de Bolaño, si bien el alcohol no juega un papel preponderante, la novela sí mantiene las expectativas ante un México recién recuperado de la matanza de los estudiantes en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco; también le hace ciertos guiños, como en la novela de Lowry,²²¹ al pasado prehispánico de México, cuando García Madero visita con Rosario los baños públicos de El Amanuense Azteca. Escribe en la entrada del 26 de diciembre de su diario –fecha que, por lo demás, es propiciatoria de un estado de gracia que se busca: el de la limpieza, para comenzar el año nuevo con los bríos renovados–:

cuando traspusimos las puertas de cristal esmerilado de los baños, el mural o fresco que coronaba la recepción captó mi atención con una fuerza misteriosa. El artista anónimo había

las muchas, aunque en su consideración las mejores, obras que se han escrito sobre México. Pero dice algo especialmente importante sobre *Bajo el volcán* (1947) de Lowry, a la que llama novela total “es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible”, Bolaño, *op. cit.*, 2013, p. 307. No se olvide también que el epígrafe de *Los detectives salvajes* es tomado precisamente de un fragmento, por demás inquietante, de esta obra.

²²¹ Y en tantísimas otras. Existen muchas obras sobre México, entre las cuales destacan las de Alexander Von Humboldt o B. Traven, *México bárbaro* (1909) de John Kenneth Turner, *Zapata y la Revolución Mexicana* (1968) de John Womack Jr., *La serpiente emplumada* (1926) y *Mañanas en México* (1927) de D.H. Lawrence, *México y Viaje al país de los tarahumaras* (1945) de Antonin Artaud, *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes, *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso, *Aventuras en México* (1937), de Gutierre Tibón, *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral* (1971), de Elena Poniatowska, entre otras. Las obras en las que me centro en este apartado responden a un interés particular que, por cuestiones de tiempo, elige las obras ya conocidas con el propósito de plantear un primer eje de narraciones, así sean de igual modo visuales, que muestran ciertas problematizaciones del México contemporáneo.

pintado a un indio pensativo escribiendo en una hoja o en un pergamino. Aquél, sin duda, era el Amanuense Azteca.²²²

O cuando Ulises Lima dice que Carlos Monsiváis afirma que en las azoteas vecinas todavía se realizan sacrificios humanos. Escribe el 11 de noviembre sobre su experiencia en casa de Ulises Lima: “Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas en donde, según dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos”.²²³

Si bien son guiños hacia una realidad compleja, pero que en efecto retrotrae la atención del lector hacia la posibilidad de los sacrificios humanos contemporáneos, en Lowry el evidente trazado simbólico que alimenta la idea de que tras la apariencia de ese México civilizado se encuentra la muerte, la muerte de quienes se atreven a explorar las grutas de entrada a un país de naturaleza desconocida, hace que ambas obras se crucen en este teatro de las fabulaciones que es el México contemporáneo del siglo XX. Alexis Candia identifica bien el clima caótico que acompaña ambas obras:

Bolaño sitúa su narrativa en un mundo abandonado por la divinidad, lo que se evidencia en el epígrafe de Malcolm Lowry que precede a *Los detectives salvajes*: – ‘¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? ‘–No’. [...] *Los detectives salvajes* se hace cargo [...] de la frase de Nietzsche relativa a que ‘Dios ha muerto’. De ahí que ni Belano ni Lima ni otros visceralistas decidan aceptar, en ningún caso, a Cristo como rey; *Los detectives salvajes* es el relato de una errancia y no el de una peregrinación.²²⁴

Por referirlo únicamente como marca anecdótica, ni Buñuel ni Lowry ni Bolaño fueron ciudadanos mexicanos, aunque parece que conocieran mejor los recovecos de este país que muchos que lo han habitado toda una vida. Como se sabe, Bolaño siempre fue partidista de una política de izquierda. Su interés, que siempre fue literario, no lo eximió de asumir

²²² P. 123.

²²³ P. 33.

²²⁴ Candia, *op. cit.*, 2011, p. 168-169.

posiciones políticas. Punto que aclara en su famoso “Discurso de Caracas”, donde expresa sin contratiempos:

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 del 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 [...] De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados [...] 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 [...] Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.²²⁵

Su ética, a la que llama más bien su honra,²²⁶ le permite mirar a México desde una posición finalmente crítica (esa distancia crítica que posibilita la exégesis de la novela, como indica Juan Carlos Galdo): su generación no buscó beneficios o prebendas de las instituciones, al menos así lo afirma Rubén Medina, uno de los miembros del infrarrealismo:

La consigna del infrarrealismo nunca fue la de publicar. De hecho, en varias ocasiones – durante los años finales de los setenta y toda la siguiente década de los ochenta en México– los infrarrealistas nos negamos de manera consistente a ser incluidos en antologías y revistas de la época, como grupo o individualmente. La consigna, para ser precisos, era mantener una ética: una ética de la escritura aún si ésta implicaba la auto-marginación.²²⁷

Algo que, en Bolaño, no fue sólo exclusivo en relación a México; su rechazo a Octavio Paz como figura de autoridad poética y moral, se desplaza también a la figura de Pablo Neruda. La siguiente cita pone de manifiesto esta doble disyuntiva:

Para mi generación, o para algunos poetas de mi generación, la disyuntiva estaba entre una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directos a la afasia, a la catatonía, como era la poesía de Neruda, de la que realmente abominábamos, y la de Octavio Paz, que

²²⁵ Bolaño, *op. cit.*, 2013, pp. 37-38.

²²⁶ También del “Discurso de Caracas”, al final, cuando agradece al jurado la premiación a su obra aclara no conocer antes a ninguno de éstos: “Esto que quede claro, pues como los veteranos de Lepanto de Cervantes y como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica mi única riqueza es mi honra. Lo leo y no lo creo. Yo hablando de honra”, 2013, p. 39.

²²⁷ “El infrarrealismo y el callejón sin salida de la ética-estética”, en *Perros habitados por las voces del desierto*, Rubén Medina (Introducción, selección y notas), ALDVS, México, 2014, p. 17.

era una poesía o una actitud con la que tampoco comulgábamos, como de torre de marfil, o torre de algo, por la que no sentíamos el menor interés.²²⁸

Su novela pone de relevancia a una generación de poetas al margen de los grupos de poder de la época. Y él mismo, aunque publicó en México,²²⁹ mantuvo un bajo perfil hasta bien entrada la década de los 90s, cuando comenzó a ser más conocido. Carmen Boullosa describe los años del primer infrarrealismo que se respiró en aquellas fechas. En entrevista con Bolaño, una vez que éste asegura que el grupo dejó de existir para él y Mario Santiago Papasquiaro en 1977, Boullosa revira:

Se acabaría para ustedes, pero en nuestra memoria quedó muy vivo. Eran el terror del mundo literario. Yo entonces formaba parte de los solemnes (mi mundo estaba tan desarticulado y sin columna que me era imprescindible asirme a algo rígido), me gustaban los formularios de lecturas de poesía, cócteles, esas cosas absurdas llenas de códigos que de alguna manera me sujetaban, y ustedes eran los terroristas también de estos formularios. Antes de comenzar mi primera lectura de poemas [...] me encomendé a Dios [...] para que por favor no fueran a aparecer los infras [...] Me daba horror leer en público [...] pero al temor de la tímida se pegaba el pánico del ridículo: los infras podrían aparecer, irrumpir a media sesión y llamarme tonta (...) Ustedes estaban ahí para convencer al medio literario de que no podíamos tomarnos en serio con lo que no era legítimamente serio, de que en la poesía [...] de lo que se trataba era precisamente de aventarse a precipicios.²³⁰

La escritora parece reconocer, a años de distancia y cuando Bolaño ya es una figura de autoridad en su materia, que el camino que eligieron los infras estaba alejado (en sus términos) de ese “tomarse en serio lo que no era legítimamente serio”. Es como si se disculpara implícitamente de pertenecer a ese grupo “de solemnes” que sufrían al “terror del mundo literario”, que boicoteaba, o mejor dicho, que hacía saber a los demás que la poesía,

²²⁸ Dunia Gras Miravet, *op. cit.*, 2016, p. 49.

²²⁹ El primer libro que incluye poemas tanto de Bolaño como de Mario Santiago Papasquiaro, quien en ese entonces se presentaba como Mario Santiago a secas, fue *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas* (1976). Este mismo año publicó en solitario su primer libro de poemas, *Reinventar el amor*. Al año siguiente apareció en *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Antología de la nueva poesía latinoamericana* (1977). No debe olvidarse la primera revista del movimiento infrarrealista, *Correspondencia infra*, de 1977, que incluye el manifiesto del grupo y poemas en prosa. Después de esto no volvió a publicar un libro de poemas hasta 1995, que se edita *El último salvaje*. Hay una separación de 19 años entre su primer libro de poemas y el que le siguió.

²³⁰ “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en Manzoni (edit.), *op. cit.*, 2012, p.112

como descubre Carmen Boullosa, “se trataba precisamente de aventarse a precipicios”, y no de “cócteles”. La descripción, si bien trazada bajo la óptica de una especie de disculpa postrera e implícita, completa, a su modo, las descripciones que el propio García Madero escribe en su diario de ficción y que hablan de la adversidad a que estaban regularmente sometidos los miembros de este grupo literario-terrorista:

14 de diciembre

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.²³¹

Los años de Bolaño (Belano) y Mario Santiago Papasquiaro (Lima) transcurrieron a contramarea de cierto oficialismo y solemnidad en las lecturas de poesía, y esto es parte de la narración del diario de García Madero y de las voces (entrevistas) de la mayor parte de los personajes de la segunda parte de la novela. Dentro de la diégesis, sabemos que ambos personajes viven al margen de ello, pero también al margen de la ley, con la venta de domicilio y sin casa fija.²³² Que desaparecen por días, que son perseguidos por un hombre de dos metros que los quiere golpear, que parecen asexuados, sin ningún interés por las mujeres, que su única preocupación es hallar a la madre de la poesía de vanguardia de principios de siglo XX, Cesárea Tinajero. Al final, esta vida y sus propósitos itinerantes y al margen (esa errancia y no peregrinación que señala Candia Cáceres) los llevará a ser perseguidos por el

²³¹ P. 117.

²³² Escribe García Madero en la entrada del 13 de noviembre: “Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. [...] De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían me dijeron que llevaban a cabo una investigación. Pero a mí me parece que reparten marihuana a domicilio”, p. 36.

padrote de Lupe, Alberto, quien es famoso por medirse el pene con un cuchillo y producirse cortes en él, tal como lo refiere la propia Lupe:

- ¿De qué tamaño la tiene Alberto? —dijo María.
—Del mismo que su cuchillo.
—¿Y de qué tamaño es su cuchillo? —dijo María.
—Así.
—No exageres —dije yo aunque más me hubiera valido cambiar de conversación. Para intentar remediar lo irremediable, dije—: No hay cuchillos tan grandes. —Me sentí peor.
—Ay, mana, ¿y cómo estás tan segura con eso del cuchillo? —dijo María.
—Tiene el cuchillo desde los quince años, se lo regaló una puta de la Bondonjo, una ruca que ya se murió.
—¿Pero tú le has medido la cosita con el cuchillo o hablas sólo a tientas?
—Un cuchillo tan grande es un estorbo —insistí yo.
—Se lo mide él, no necesito medírselo yo, a mí qué más me da, se lo mide él mismo y se lo mide a cada rato, una vez al día, lo menos, dice que para comprobar que no se le ha achicado.
—¿Tiene miedo de que se le reduzca la pilila? —dijo María.
—Alberto no tiene miedo de nada, es un gandalla de los de verdad.
—¿Entonces por qué lo del cuchillo? La verdad es que yo no lo entiendo —dijo María—. ¿Y nunca, por casualidad, se ha cortado?
—Alguna vez, pero adrede. El cuchillo lo maneja muy bien.
—¿Quieres decirme que tu pinche padrote a veces se hace cortes en el pene por gusto? —dijo María.
—Pues sí.
—No me lo puedo creer.
—La neta. Le da por ahí, no todos los días, ¿eh?, sólo cuando está nervioso o muy pasado. Pero medírsela, lo que se dice medírsela, pues casi siempre. Dice que es bueno para su hombría. Dice que es una costumbre que aprendió en el tambo.
—Ese cabrón debe ser un psicópata —dijo María.²³³

Y este hecho que desemboca en crimen, la muerte del propio Alberto y su secuaz, también trae consigo muerte, la de la propia poeta de vanguardia: “Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte”.²³⁴ En *Bajo el volcán*, de Lowry, el protagonista muere en circunstancias hostiles (un mal entendido en una cantina) y como consecuencia también su ex esposa, Yvonne Firmin (que lo buscaba desesperadamente). Para más referencias en este sentido, conviene observar, junto a Milene Hostettler-Sarmiento, el diario de García Madero. Éste inicia el 2 de noviembre, “Día de los

²³³ P. 53.

²³⁴ P. 609.

Muertos” en México, lo cual es para ella “bastante significativo”²³⁵ porque anticipa, de hecho, la muerte como instancia consumadora de realidades desplazadas, es decir, de la búsqueda y encuentro que emprenden los detectives salvajes de la ciudad de México a los desiertos de Sonora. Estas son las realidades desplazadas, o espacialidades móviles. Ella vincula la obra precisamente con novelas con “claras alusiones a la muerte y a lo espectral”, mismas que están presentes en obras canónicas, dice, como *Pedro Páramo* y *La muerte de Artemio Cruz*. La muerte también está presente a lo largo de la novela de Malcolm Lowry, muerte que es vida en el infierno, de ahí que vincule *Los detectives salvajes* a la *Divina Comedia*, de Dante, “en particular al Infierno”, al Canto 26, donde “Ulises le cuenta a Virgilio su último viaje”.²³⁶

Este mundo de referencias de la novela de Bolaño con otras obras intenta desentrañar el universo simbólico de una lectura que toma en cuenta viaje, búsqueda y errancia junto a muerte y desplazamiento paulatino hacia una realidad degradada. Los desiertos de Sonora, que en sí son significativos, y que se asocian al calor, y el calor a las llamas que arden en el infierno, son la otra espacialidad antagónica a la ciudad, a los grandes edificios y construcciones, a la civilización, al contrato social.

El desierto es también vacío y ausencia de significado, que, en este sentido, acaba siendo de algún modo significado: el vacío, la ausencia misma. Y también marca el punto de encuentro con algo que es de algún modo crisis de la realidad y de la realidad sobre todo del personaje respecto a sí mismo, de ahí que Hostettler Sarmiento advierta que “la identidad no es un estado definido e inmutable sino un sentido de espacio que muta según las situaciones y circunstancias. La pérdida de identidad (...) equivale a una pérdida de lugar en el mundo

²³⁵ M. Hostettler-Sarmiento, *op. cit.*, 2012, p. 136.

²³⁶ *Ibid.*, 2012, p. 136.

en que se existe”.²³⁷ ¿Y por qué los detectives han extraviado su lugar? ¿Por qué la ciudad de México, metafóricamente, se ha convertido en un infierno o cuando menos en su antesala más próxima, el limbo, donde moran, como fantasmas, los que han perdido toda esperanza?

De aquí se explica también este cuasi estado de sonambulismo en que se percibe a Belano y Lima, y que viene acotado por descripciones de Juan García Madero que los revela, pero recortados bajo un halo de invisibilidad y no de permanencia. Es como si se diluyeran gradualmente. Por ejemplo, cuando el diarista ficcional los encuentra en los baños del Encrucijada Veracruzana, nombre, por lo demás, bastante significativo, pues una encrucijada retrotrae el pensamiento hacia algo furtivo, temerario, una trampa mortal, sucede lo siguiente:

Vi dos sombras junto a los urinarios. Estaban envueltas en una nube de humo. [...]

–Poeta García Madero, acérquese, hombre.

Aunque lo que la lógica y la prudencia me indicaban era que buscara la puerta de salida y sin más dilación me marchara del Encrucijada, lo que hice fue dar dos pasos en dirección a la humareda. Dos pares de ojos brillantes, como de lobos en medio de un vendaval [...], me observaron [...] Entonces vi salir sus rostros de la humareda. Eran Ulises Lima y Arturo Belano.²³⁸

El encuentro de García Madero con Belano y Lima se da en términos más o menos ocultos, misteriosos, envueltos en nubes de humo.²³⁹ La comparación de sus ojos con los ojos brillantes del lobo sugiere un parentesco con esta bestia furtiva, capaz de esperar el momento indicado para atrapar a su presa. En este caso, García Madero es presentado como presa de estos lobos cazadores. Este estado de semi-invisibilidad de los personajes principales hace serie con el clima ominoso que habitan. Un mundo despojado de la justicia o el bien de Dios. Un mundo apocalíptico en los términos en lo que lo refiere D. H. Lawrence. Un infierno en

²³⁷ *Ibid.*, 2012, p. 132.

²³⁸ P. 31-32.

²³⁹ Florence Olivier lo resume del siguiente modo: “La visión que se tiene de los protagonistas Arturo Belano y Ulises Lima nunca deja de ser oblicua, fragmentaria y múltiple, puesto que todas las voces concurren para hacer sus retratos hablados y contar tangencialmente su historia que, a fuerza de conjeturas y elipsis, se convierte ipso facto en una suerte de leyenda”, *op. cit.*, 2015, p. 56.

la tierra. Este hecho, que en el fondo es una crítica al sistema político-social de un México post-1968, se relaciona directamente con las consecuencias de las acciones de la derecha política. El mundo de los detectives salvajes es el saldo de un universo que fue destruido simbólicamente, moralmente, por la derecha que resguardó el poder político para beneficio de minorías, y no de mayorías necesitadas. De igual manera lo advierte Hostettler-Sarmiento:

Cesárea representa [...] no sólo el movimiento vanguardista de los años veinte, sino también todas las revoluciones a las que se alude en el libro; es decir, esa Revolución Mexicana que duró de 1910 a 1920; y la otra revolución que ha tenido un valor identificador para América Latina, la Revolución Cubana; y los movimientos estudiantiles del 68, símbolo de cambio y libertad de toda una generación, que además de Praga y París tuvo otros escenarios en el mundo y que también dejó huellas profundas y dolorosas en México con la masacre de la Noche de Tlatelolco. Pero está también la caída de Allende con el golpe de Pinochet, que convirtió en errantes a miles y miles de chilenos [...] Y cómo no mencionar, finalmente, la Revolución Nicaragüense [...] La muerte de Cesárea representa la desintegración de esos ideales, la crisis y la pérdida de rumbo de miles de intelectuales [...].²⁴⁰

Sin perder de vista el término “masacre” que trae consigo un cúmulo de realidades personales cercenadas por la autoridad y las malas decisiones de un gobierno que prefirió la represión al concilio de ideas para beneficios comunes, hasta la fecha, y que para miles de estudiantes representa un pasado inmediato que la memoria quiere conservar, el clima político no puede ser más negativo. Todo ello está dibujado, por decirlo de este modo, en *Los detectives salvajes*, y, en este sentido, el mundo de Juan García Madero, que inicia con su diario de finales de 1975, parece representación de un mundo post-apocalíptico. En éste Belano y Lima vagan sin dirección, como que perdieron “esos ideales”, entraron en crisis y se resisten a la pérdida de rumbo, aunque, para sortearla, se sumergen en los caminos de la poesía, quizá, a manera de tabla de salvación. Y buscan rendir culto a la divinidad perdida por medio de su búsqueda radical de Cesárea Tinajero, representación, asimismo, del cosmos.

²⁴⁰ M. Hostettler-Sarmiento, *op. cit.*, 2012, pp. 131-132.

El propio Roberto Bolaño explica esto en su “Discurso de Caracas” cuando habla de los cientos de osamentas de aquellos jóvenes que estuvieron dispuestos a dar su vida por un sueño que, al final, resultó una pesadilla (“Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados”) Por ello es importante leer la novela a contrapelo de una necesidad por superponerse, en principio, al vacío, para terminar, de algún modo, cediendo a él –el final o no-final de la novela lo sugiere–, pero con armas, con escudos, con protecciones o talismanes, en este caso: el camino de la poesía que para algunos pocos significó, ante la vacuidad, el todo, el legítimo sendero inextricable, la lucha ante el desgajamiento y consiguiente resquebrajamiento de toda esperanza, aún funcional y sin embargo no exenta tampoco de peligros y sinuosidades tormentosas. El llanto de Ulises Lima en Tel-Aviv, por ejemplo, es síntoma de algo que no se sabe a ciencia cierta, aunque parece que se debe al amor no correspondido por una mujer. Veamos el testimonio de Norman Bolzman (novio de Claudia, amor imposible de Lima):

La cena, pese a mis temores, fue divertida. Ulises se dedicó a narrarnos sus aventuras y todos nos reímos, o mejor dicho se dedicó a narrarle a Claudia sus aventuras, pero de una forma tan encantadora que, pese a lo triste que en el fondo era lo que contaba, todos nos reímos, que es lo mejor que uno puede hacer en casos así. [...] Claudia, que los primeros días intentó ignorar la nueva situación, finalmente también aceptó los hechos y dijo que empezaba a sentirse agobiada. Al segundo día de estancia con nosotros, una mañana, mientras Claudia se lavaba los dientes, Ulises le dijo que la amaba. [...] A eso de las tres de la mañana me levanté para ir al baño y al pasar de puntillas por la sala escuché que Ulises estaba llorando. Estaba tirado bocabajo, supongo, desde donde yo estaba sólo era un bulto sobre el sofá, un bulto cubierto por una manta y con un viejo abrigo, un volumen, una masa de carne, una sombra que se estremecía lastimeramente.²⁴¹

Tanto a Ulises Lima, como a Arturo Belano, sólo los vemos a través de los ojos de otro personaje: nunca conocemos su testimonio directamente; de algún modo aquí radica la magia de la novela, la forma estética en la que está construida, la cual deja mucho más abierta

²⁴¹ P. 289-291.

la participación del lector. Ello también habla del carácter sesgado de la narración. Al ser Bolzman quien habla acerca de Ulises Lima, el lector sólo cuenta con su testimonio para realmente interpretar qué es lo que está sucediendo en realidad, por qué llora el detective salvaje a las 3 de la mañana. Lima llora al parecer a causa del amor no correspondido de su musa de carne y hueso, pero también pueden existir otras razones que el lector no puede conocer.

Esto se debe a la oblicuidad desde la que están contruidos los personajes, el no dejarse asir de ningún modo completo o cabal. ¿A qué se debe que estos personajes vaguen sin rumbo de un lado a otro? La respuesta posiblemente se halle en el cruce de espacios que ambos transitan, espacios desbordados, espacios al límite, tal como ellos mismos lo están. Los detectives salvajes habitan un mundo semi derruido. Son sobrevivientes de los crímenes de estado como el 68 mexicano y el 73 chileno. Los planos simbólicos que maneja la novela son múltiples y se hallan superpuestos unos a otros. Pero algo es evidente, al menos dentro del universo mismo de la literatura, en específico, de la serie literaria a la que la novela pertenece, y es que guarda relaciones con obras que la misma novela hace evidente, *Bajo el volcán*, en este caso, o novelas como las citadas anteriormente de Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

Y se podrán encontrar más vínculos, porque la novela de alguna forma, como lo han advertido algunos críticos, cierra un ciclo, e incluso un siglo, de narrativas en torno a episodios dramáticos de la llamada historia nacional, que en Bolaño es también múltiple, porque no abarca solamente México, sino Chile, Nicaragua, Cuba, España, Israel, África. En todos estos países se teje algo que el autor pareciera denominar “crisis mundial”, sin duda expresada en la que se considera su obra mayor: *2666*, cuyo título de nuevo nos vincula con el Infierno de Dante, el Apocalipsis bíblico, el fin de toda utopía y de todo ideal.

Y, sin embargo, Roberto Bolaño pide a sus lectores que sean “razonablemente felices”, aunque tras la palabra “razonable se esconda un poderoso arsenal de significaciones que para el siglo XXI se hacen necesarios, política, moral y éticamente. Veamos el pasaje, procedente de una entrevista hecha por Uwe Stolzmann:

—¿Hay para usted un lector preferido, soñado?

—Sí, el que se mete a fondo en la obra completa de un escritor. Por ejemplo, leer un solo libro de Camus me parece imperdonable. O un solo libro de Flaubert. O de Stendhal. Hay que leer todo Stendhal. Buscar sus libros, coleccionar sus libros, acariciar sus libros. Otra clase de lector soñado es el romántico, el que lee a Werther y se termina pegando un balazo en la cabeza o el que lee a Kerouac y termina en una carretera bajo la lluvia pidiendo autostop o el que lee a Philip K. Dick y empieza a hilvanar y deshilar complots ocultos. Pero eso tal vez sea ir demasiado lejos. Yo no quiero que mis lectores sufran. No quiero que mueran jóvenes. Quiero que sean razonablemente felices y que lleguen a viejos.²⁴²

Esta respuesta, que bajo su aparente poca extensión abre posibles lecturas en torno a la recepción de la obra de Bolaño (¿quiénes son y cómo son sus lectores o qué espera cierta novela de su propio lector?), trae consigo la premisa de renunciar al lector romántico, aquel que iza por bandera una novela, un autor, una obra, un grupo de obras y escritores y configura su propia odisea, su propio rumbo, su propio descenso a los infiernos. Llama la atención el hecho de que estos escritores románticos que Bolaño piensa rechazar hacia su propia obra, sean los que, de hecho, la viven dentro de sus páginas. Belano, Lima y García Madero son lectores románticos. Viven la literatura. Viven la poesía. La exploran desde dentro de sí mismos. La izan como bandera.

A la luz de esto, las palabras de Carmen Boullosa respecto de la época que le tocó vivir, y padecer por lo que parece, por la invasión de poetas infrarrealistas, más vistos como amenaza que como lectores, de hecho, de esas lecturas de poesía, hablan de una entrega casi total, si no que total, al universo de la literatura. En Bolaño, la literatura no sólo es un cúmulo

²⁴² “Entrevista a Roberto Bolaño”, *op. cit.*, 2012, p. 374.

de obras sino es un respectivo “hacer” en lo social, “hacer” en lo poético, “hacer” en lo cotidiano, en fin, una práctica donde leer y escribir es asumir una postura ante el resquebrajamiento del mundo, más allá de grupos literarios o escuelas literarias.

De hecho, el escritor chileno, para escribir o concluir la escritura de esta novela, optó por ser candidato a una beca Guggenheim, la misma que recibieron muchos poetas, novelistas y dramaturgos en distintos años.²⁴³ La misma que le fue negada. Esto lo expone Jorge Herralde en su libro-homenaje *Para Roberto Bolaño*, donde dice: “En noviembre de 1996, Bolaño decidió solicitar una beca Guggenheim. Para fundamentar su petición Roberto redactó una sucinta nota biográfica, una lista de publicaciones y una descripción del ‘Proyecto de trabajo’, la redacción de *Los detectives salvajes*”.²⁴⁴

Pero esta adversidad, confirmada por el propio Bolaño en una serie de epístolas con el poeta chileno Waldo Rojas,²⁴⁵ no fue suficientemente obstáculo para impedir que la acabara por sus propios medios. Como expresa una vez más en su “Discurso de Caracas”, su única riqueza, en el contexto de haberse valido de sus propios medios para escribir y concluir su trabajo literario, es su honra:

Un premio [...] sería un acto gratuito y ahora que lo pienso, pues es verdad, algo tiene de gratuito. Es un acto gratuito que no habla de mi novela ni de sus méritos sino de la generosidad de un jurado. (Entre paréntesis: hasta ayer no conocía a ninguno.) Esto que quede claro, pues como los veteranos de Lepanto de Cervantes y como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica mi única riqueza es mi honra. Lo leo y no lo creo. Yo hablando de honra.²⁴⁶

²⁴³ Entre los que la han recibido se encuentran Octavio Paz (1943), Vicente Leñero (1967), Juan Rulfo (1968), Jorge Ibarguengoitia (1969), Miguel León-Portilla (1969), Fernando del Paso (1971), Juan José Gurrola (1974), José Agustín (1977), Enrique Lihn (1977), Jorge López Páez (1983), Carlos Monsiváis (1997), Pedro Lemebel (1999), entre otros. Para más información, la página oficial de la fundación es: <https://www.gf.org/>

²⁴⁴ Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Acanalado, Barcelona, España, 2005, p. 77.

²⁴⁵ En el libro *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*, se lee hasta en tres oportunidades cómo el escritor comparte con su compatriota chileno el deseo de obtener la beca Guggenheim, precisamente para escribir *Los detectives salvajes*. En una de las cartas, fechada en Blanes en febrero de 1997, leemos: “En momentos de extrema desesperación veo a la Guggenheim como una salida, un hotelito en el cual refugiarme al menos durante seis o doce meses. Pero mis esperanzas de obtenerla son relativas”, editorial Revista Multitud, 2016, p. 76.

²⁴⁶ Roberto Bolaño, *op. cit.*, 2013, pp. 38-39.

Y esto es lo que Bolaño pondera: el no haber desistido de escribir pese a las adversidades que la ambiciosa novela trajo consigo. Algo que el propio escritor reconoció respecto a su salud, que paulatinamente fue cediendo ante el esfuerzo físico e intelectual de escribir sin tregua. Su teatro de las fabulaciones mexicanas puede ser puesto en este contexto de adversidades para comprender mejor la complejidad de unos personajes que van sin brújula, “sin timón y en el delirio”, como escribió Mario Santiago Papasquiaro,²⁴⁷ en busca del principio o fin de una utopía, de numerosas utopías que son una sola, y que tras el desencanto traigan la lucha, lucha que al fin, según lo vea o no el lector, están destinadas desde el principio al fracaso o a la apuesta por algo más, inasible e indescifrable pero que tiene como caldo de cultivo la lectura, la escritura y, en fin, la literatura.

2.7 EL VIAJE A LO DESCONOCIDO

García Madero, aprendiz de Belano y Lima, que a la vez son aprendices de algo desconocido, poseen la inercia propia de quienes se aventuran a buscar el saber en espacios adversos o reducidos, pero que a la postre, como parece confirmarlo la novela, no sin lágrimas, resulta más cercano a lo que ellos buscan. Roberto Bolaño comenta este hecho de forma indirecta con la interpretación del poema de Charles Baudelaire, “El viaje”. Lo hace en su ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, título que no puede ser más sugestivo, publicado en su último libro de cuentos *El gaucho insufrible* (2003). Transcribe parte de la versión al español hecha por Antonio Martínez Sarrión, donde destaca la siguiente cuarteta:

²⁴⁷ El verso completo es: “*Si he de vivir/ que sea sin timón y en el delirio*”, que Roberto Bolaño usa como epígrafe para su novela *La pista de hielo* (1993).

Pero los verdaderos viajeros sólo parten
Por partir; corazones a globos semejantes
A su fatalidad jamás ellos esquivan
Y gritan “¡Adelante!”, sin saber bien por qué.²⁴⁸

Estos verdaderos viajeros, que parten por partir, es decir, que viajan por viajar, se enfrentan a lo desconocido sin dar marcha atrás con el riesgo de encontrar algo que ponga en peligro sus propias vidas. Para Bolaño, el viajero de Baudelaire, a pesar de este impulso hacia el viaje sin consecuencias, al más puro estilo del salto al vacío, en el fondo quiere salvarse: “El viaje, todo el poema, es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo, pero el viajero, lo intuimos en su asco, en su desesperación y en su desprecio, quiere salvarse”.²⁴⁹ Esto es de igual forma lo que, en conclusión, puede decirse respecto al periplo de los protagonistas de *Los detectives salvajes*. La búsqueda de Tinajero no es otra cosa que la búsqueda de la salvación, transfigurada por medio de la poesía: único indicador que tienen García Madero, Belano y Lima para llegar a buen puerto, al otro lado de ese viaje que sólo los “corazones a globos semejantes” emprenden por el hecho de emprenderlo; pero, si lo ponemos bajo el contexto de un México marcado por el signo de la fatalidad, que tiene su imagen más terrible en el testimonio de Auxilio Lacouture, trasunto de la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffó,²⁵⁰ que permaneció encerrada días enteros en los

²⁴⁸ “Literatura + enfermedad = enfermedad”, en *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*, Anagrama. Otra vuelta de tuerca, 2013, p. 526.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 2013, p. 527.

²⁵⁰ El apartado dedicado a Auxilio Lacouture es emblemático y cifra el contexto de la novela; por un lado, la masacre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, y por ende, la violación a la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México; por otro lado, el golpe de estado dado al presidente Salvador Allende por Augusto Pinochet en Chile, en el año 1973. En medio de todo ello: la poesía. León Felipe, Pedro Garfías... y Arturo Belano, sobre todo. Lacouture habla sobre todo lo referido, especialmente sobre los días que quedó encerrada en el baño de la universidad. A este hecho le llama su “epifanía de México”, dado que, antes de que esto sucediera, en octubre de 1968, refiere haber sentido el signo de la fatalidad en febrero o marzo del 68. Se autodenomina la “madre de la poesía en México”. Dice haber conocido a todos los poetas jóvenes y no tan jóvenes y destaca la participación de Belano en el golpe de estado chileno del 73.

baños de la Universidad Nacional Autónoma de México durante la represión de 1968, y que explica, a su modo, las secuelas que este hecho dejó tanto en la realidad mexicana como en la realidad textual de la novela, se comprende que el viaje, que es errancia y huida, esté en función de la poesía como salvación.²⁵¹

El poema de Tinajero, “Sión”, ya comentado, que Belano y Lima solucionan en casa de Amadeo Salvatierra, entre copa y copa de mezcal Los Suicidas, y que esconde el término “Navegación”, se enlaza de este modo con el poema de Baudelaire y con la interpretación que Bolaño hace de él en términos de salvación:

El viajero de Baudelaire tiene la cabeza incendiada y el corazón repleto de rabia y amargura, es decir, probablemente se trata de un viajero radical y moderno, aunque por supuesto es alguien que razonablemente quiere salvarse, que quiere *ver*, pero que también quiere salvarse. [...] Lo que finalmente encuentra, como Ulises, como el tipo que viaja en una camilla y confunde el cielo raso con el abismo, es su propia imagen:

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,
Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!²⁵²

El llanto de Ulises Lima en Tel Aviv, la desesperación de Belano en los últimos instantes antes de enfrentarse a muerte con Alberto y su esbirro, la enfermedad de García Madero (calentura y agotamiento) al final de la primera parte de su diario, y otros muchos ejemplos, constituyen esa restitución de la imagen del yo, mortífera y peliaguda, que los viajeros-detectives-salvajes encuentran en su periplo hacia la nada, hacia el vacío, hacia lo

²⁵¹ En el mismo apartado de Auxilio Lacouture se destaca lo siguiente, que viene bien con el orden de ideas expuesto líneas arriba: “Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste. Solo eso. [...]. Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos, ahora estoy perdida. Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí”. En efecto, la escritura destaca por su capacidad para lograr que una persona afecta a la literatura, a la poesía específicamente, resista ante los embates de la realidad, en este caso, ante la tragedia próxima o la violencia que circunda la realidad de quien resiste”, p. 198-202.

²⁵² *Ibid.*, 2013, p. 527.

desconocido, pero también hacia la salvación por sí mismos, hacia ese querer ver a expensas de que lo visto les cobre caro el atrevimiento. Franklin Rodríguez lo expone así:

La experiencia del viaje, absurdo, suicida o no, huyendo o regresando, buscando, es parte de esa experiencia que caracteriza la idea de la universidad desconocida como educación. Los [...] viajeros se topan con la represión y se entregan al viaje peligroso por la universidad desconocida. [...] Quizá el viaje de los poetas salvajes (Belano y Lima) hacia lo desconocido, ese viaje absurdo que busca traducir y encontrar lo desconocido, es una forma de viaje y educación que busca exponer las formas de su fracaso y que busca escenificar los homenajes que tantas veces ofreció el autor.²⁵³

Roberto Bolaño interpreta el poema de Baudelaire como si interpretara, de hecho, parte de su propia obra, de ese largo poema-narrativo, en estos términos metafóricos, que es *Los detectives salvajes*. En el siguiente apartado se verá con mayor detenimiento las marcas y consecuencias de este viaje que emprenden los personajes principales, con mayor observación de la conducta del diarista ficcional, que, en su camino por seguir los pasos de sus amigos-maestros, cumple a carta cabal las condiciones metafóricas del poema de Baudelaire. Esa imagen del yo que el periplo devela al viajero que emprende el viaje a lo desconocido, resulta, en este caso, en una desaparición o desfiguración del rostro del diarista que, por narrar en estos términos su experiencia, hace evidente a ese viajero “radical y moderno”. Por supuesto, todo ello es parte de una estrategia novelesca, la de la novela-diario, que Roberto Bolaño impone a su propia aventura de escritor, llevado por sus experiencias en un país que lo marcó y del que quiso escribir en relación a las consecuencias de ejercer el

²⁵³ Franklin Rodríguez, *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, Editorial Verbum, España, 2015, p. 199, p. 208. Este estudio dedica su atención a desentrañar el término “lo desconocido”, que parece incentivar la búsqueda de varios personajes de *Los detectives salvajes*. Para ello, se vale de una premisa que Bolaño patentó para sí, aunque tomándola de otro escritor, al que de alguna forma homenajea con ello, Alfred Bester, y que se refieren al término “Universidad Desconocida”. El escritor norteamericano de ciencia ficción habla por primera vez de este lugar, que Bolaño recrea en su imaginación y hace dialogar con su propio pasado, pero, sobre todo, con su educación. Si algo está presente en la novela del chileno, es ese afán por buscar el conocimiento en la periferia de los espacios públicos. Rodríguez refiere cómo los personajes son dados a buscar el conocimiento, el saber, que es a la vez su propia educación, en los márgenes de lo social. En el capítulo “Nuestras vidas absurdas” Rodríguez encuentra paralelismos entre los protagonistas anteriormente citados y otros que de algún modo se les emparentan.

oficio de la literatura, que en el fondo es parte de los senderos que recorre el poeta en su viaje a lo desconocido.

No quisiera terminar este apartado sin hacer la siguiente reflexión comparativa que tiene como propósito realizar trabajos futuros en esta dirección. México es el telón de fondo, y gran aparador, donde desfila la vida errante de los poetas salvajes. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, las referencias apocalípticas, o quizá post-apocalípticas, es decir, después del 68 y el golpe de estado a Salvador Allende, encuentran eco en México, en alusiones a su pasado prehispánico visto desde la perspectiva de los sacrificios humanos. Pero en el fondo, guardan gran significación. Y esa significación, como algunos estudiosos²⁵⁴ de la obra del chileno han demostrado, se entrelaza con la temática del mal y la maldad.

Maldad contemporánea que encuentra en esos guiños al pasado prehispánico mexicano, específicamente en su contexto señalado, la maldad antigua, la anterior, la atávica. Al menos, de alguna manera, dentro de lo simbólico, explica la conducta a veces sobredimensionada de algunos personajes mexicanos, que transgreden ciertas normas o leyes sin ningún tipo de reparo o remordimiento, viven en la periferia, pero a la vez en el corazón de la ciudad, y son poetas, escriben o leen poesía, como bandera real.

Pero el interés en este momento es otro, aunque indiscutiblemente se liga a la maldad, en este caso la maldad política, la que deja sin futuro cierto a millones de seres humanos en México, y que un grupo minúsculo de obras, escritas o hechas por extranjeros, hacen contar a su forma y a su modo. He hablado antes de *Los olvidados* de Luis Buñuel que es un retrato

²⁵⁴ Daniuska González González, en su libro *Roberto Bolaño. Poéticas del mal* (2011), explora con profundidad esta veta crítica del escritor chileno. Otro estudio profundo es el realizado en el libro *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular* (2010), compilación de trabajos editado por Felipe A. Ríos Baeza. Y no deben olvidarse el libro de Alexis Candia Cáceres.

cinematográfico de la pobreza y el mal del México de principios de siglo XX. Película que le retribuyó al cineasta español numerosos rencores de ciudadanos, muchos de ellos pertenecientes a la farándula como el Indio Fernández, director de cine mexicano, que se ofendieron con la exhibición de una obra que denigraba, desde su punto de vista, a México. Éste puede ser considerado un primer ejemplo, al que le sigue el de otro extranjero: Malcolm Lowry, de quien también ya hice mención, pero cuya novela resulta de cierta forma un retrato infernal del México post revolucionario. *Bajo el volcán*, una de las obras mayúsculas de la literatura mundial, elige a México como telón de fondo de una serie de episodios conflictivos. El abuso de alcohol del personaje principal, el ex cónsul británico Geoffrey Firmin,²⁵⁵ cobra significado a la luz de una espacialidad que parece construirse con base en la degradación personal. Como aparentemente no podría ser de otra forma, culmina con la muerte del protagonista en una cantina, “El farolito”, por lo demás, una muerte muy mexicana en el corazón justo del país. Asimismo, existen numerosas referencias al pasado prehispánico de esta nación en la descripción de la celebración del Día de Muertos, que es costumbre nacional de tiempos antiguos.

La tercera obra que retrata también un México decadente, en este caso sobrepoblado, víctima de malas decisiones políticas, donde priva la drogadicción y la violencia, la crueldad y el abuso policíaco, los sufrimientos y privaciones, la delincuencia y la corrupción, y que también fue escrita por un extranjero es *Los hijos de Sánchez* (1961), del antropólogo norteamericano Oscar Lewis.

²⁵⁵ En su libro *Aullido de Cisne* (1996), Mario Santiago Papasquiaro escribe un poema titulado “Delirio de Geoffrey Firmin”, del cual unos versos dicen: “Hurgando el culo de la botella amada ((Mezcal minero maridado con pechuga)/ El derrumbe de la vida cotidiana/Se curva exacto en la tristeza del gusano/Que eterno espera la muerte súbita del siguiente sorbo/El destino ya no atina a rehidratar sus venas”.

Esta obra, que trajo, como *Los olvidados*, una gran polémica, retrata el México de la primera mitad del siglo XX desde la perspectiva de una familia de clase baja mexicana: la de Jesús Sánchez y sus cuatro hijos: Manuel, Roberto, Consuelo y Marta. Y de telón de fondo, un México que parece hundirse en sus propios intentos de “entrar a la modernidad”, con lo que eso signifique, pero que parece ser propósito necesario para los políticos de entonces.

La obra es la transcripción de las entrevistas que Lewis hace a cada uno de los miembros de la familia. Cada uno da la versión de asuntos que toda la familia trata: la infancia, la vida en condiciones precarias, cercanas al hacinamiento, el futuro labrado a costa de esfuerzos diarios, las peleas entre hermanos, las peleas con el padre, el estado de orfandad en que se encuentran (la esposa de Jesús Sánchez, y madre de los cuatro hijos, fallece cuando éstos son aún muy pequeños, en 1936), y el respectivo crecimiento que supone toda una vida de carencias y privaciones, es expuesto sin desenfado a lo largo de la obra. Obra antropológica, roza los lindes de la literatura y de la autobiografía; desde estas disciplinas se vincula con la novela de Roberto Bolaño. Ambas obras tienen a México, una nación, como el gran protagonista de lo que sucede en sus calles, avenidas, distritos o ciudades; también resulta interesante cómo Lewis al dejar hablar a cada uno de los miembros de la familia, a lo largo de tres secciones respectivamente, hace recordar el método que el propio Roberto Bolaño emplea en su novela: el testimonio. Este método, que Lewis realiza desde la antropología y Bolaño desde la literatura, habla de un contrapunteo o espejeo que surge de las voces que componen la segunda parte de la novela del chileno y de las voces de los integrantes de la familia Sánchez. De ahí que el papel del lector, para formarse un juicio, resulte de algún modo idéntico dado el carácter poliédrico de ambas obras. En pocas palabras, el método de Lewis, que mucho después utiliza Bolaño, hace que el lector reúna las piezas de cada capítulo narrativo para hacerse una idea más o menos objetiva de lo que sucede en

sus páginas. O como explica el propio Lewis su método, que consiste en el registro de autobiografías múltiples “nos da una vista de conjunto, multifacética y panorámica, de cada uno de los miembros de la familia, sobre la familia como un todo”, lo que permite que el lector forme sus propios juicios de vapor sin perderse en la subjetividad inherente al enfrentarse a una sola autobiografía o versión única de las cosas; como revela el antropólogo norteamericano en su estudio introductorio:

Las versiones independientes de los mismos incidentes ofrecidas por los diversos miembros de la familia nos proporcionan una comprobación interior acerca de la confiabilidad y la validez de muchos de los datos y con ello se compensa parcialmente la subjetividad inherente a toda autobiografía aisladamente considerada. Al mismo tiempo revelan las discrepancias acerca del modo en que cada uno de los miembros de la familia recuerda los acontecimientos. [...] Finalmente, espero que este método conservará para el lector la satisfacción y la comprensión emocional que el antropólogo experimenta al trabajar directamente con sus personajes, pero que sólo raras veces aparecen transmitidas en la jerga formal de las monografías antropológicas.²⁵⁶

Algo similar, si no es que idéntico, ocurre con las voces de los personajes de la segunda parte de *Los detectives salvajes*; estas voces, que forman, de algún modo metafórico, una misma familia (aquella conformada por lo que se conoce como medio o campo literario), participa de su propia subjetividad al servicio de una idea más grande a la que el lector accede, y que fundamentalmente tiene que ver con el destino de Belano y Lima. Nótese que los testimonios más antiguos en el tiempo de la historia datan de 1976, tiempo después en que García Madero comienza la escritura de su diario personal.

Lewis acepta también que su método de trabajo, de vanguardia dentro de los estudios antropológicos de la época, que consiste en entrevistas por separado a cada integrante, “tienen al mismo tiempo algo de arte y algo de vida”, para acentuar de inmediato que esto “no reduce la autenticidad de los datos o su utilidad para la ciencia”.²⁵⁷ Allí donde Lewis menciona la

²⁵⁶ Óscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*, Editorial Grijalbo, 1982, p. XXI.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. XXXI.

palabra “arte”, cabe entender “literatura”, es decir, modo de escritura artística, que en su caso consistió en la eliminación de preguntas, selección, orden y organización de sus materiales autobiográficos de trabajo. Pero allí donde el antropólogo usa la grabadora de voz, Bolaño usa la imaginación. Todas las voces de la segunda parte, que parecen transcripciones literales de voces en el tiempo, a la manera de una grabadora fantasma, son la suma de toda su imaginación permeada de experiencias personales, quizá, lo que nunca se sabrá, con verdaderas personas cercanas o no al mundo del escritor durante la travesía que significó su vida. Y todas estas voces, como en *Los hijos de Sánchez*, proporcionan un marco amplio de lecturas en las que el lector se forma una idea, quizá más completas, sobre las vidas de Belano y Lima. El método utilizado con éxito por Lewis es retomado y ampliado por Bolaño y ambos consiguen lo mismo: un asombro, una participación activa de aquello que se narra, pero que se distingue por su versatilidad, por su heterogeneidad, o, citando a Lewis, una visión de conjunto multifacética y panorámica, por no hablar de la organización y ordenamiento, que el escritor chileno llevó a cabo en el proceso de escritura de la novela.

Sin afán de revisar a profundidad las similitudes, y las diferencias que son de igual modo visibles, quiero resaltar en esta parte que se trata de obras que se enfocan en México como nación, como lugar de apariciones, espantos, crisis, violencia desmedida, alta pobreza, marginación y delirio.²⁵⁸ En el caso de *Los hijos de Sánchez* no hay redención, o si la hay,

²⁵⁸ Óscar Lewis habla sobre el contenido de su obra de este modo: “Las historias que aparecen en este volumen revelan un mundo de violencia y de muerte, de sufrimientos y privaciones, de infidelidades y de hogares desechos, de delincuencia, corrupción y brutalidad policíaca, así como de la crueldad que los pobres ejercen con los de su clase. Estas historias también revelan una intensidad de sentimientos y de calor humano, un fuerte sentido de individualidad, una capacidad de gozo, una esperanza de disfrutar una vida mejor, un deseo de comprender y de amar, una buena disposición para compartir lo poco que poseen, y el valor de seguir adelante frente a muchos problemas no resueltos”, *op. cit.*, p. XXII. En *Los detectives salvajes* el elemento de la violencia, de la muerte y de la brutalidad policíaca está presente, así como de ciertas privaciones, sobre todo cuando García Madero habita un cuarto con Rosario, o la descripción de la vivienda de Ulises Lima y de los hermanos Rodríguez. A su vez, hay una intensidad de sentimientos como los que siente Pancho Rodríguez por Angélica Font, su amor imposible al que atribuye la diferencia de clases como razón de su fracaso.

Jesús Sánchez y sus hijos la encuentran en la expresión oral y el lazo de confianza que crearon con el antropólogo norteamericano; en el caso de los protagonistas y personajes de *Los detectives salvajes*, la redención la encuentran en el viaje y la poesía, valores que, como hemos visto, interesan a Bolaño más allá de su obra pero que definitivamente le sirven para marcar su obra y conducirla hacia una posición de izquierda, aunque ciertamente la circulación de la novela forme parte de un sistema de promoción y publicación del que Bolaño mismo participó. No obstante, como vimos en su “Discurso de Caracas”, el escritor dejó muy en claro que su honor era lo único que nadie le podría reclamar o poner en duda. Su honor de poeta. Su honor de escritor. El haber carecido de cualquier tipo de apoyo institucional.

El espejeo entre personajes que dan versiones de un tema, tanto en *Los hijos de Sánchez* como en *Los detectives salvajes*, hace que el lector esté en presencia de la verdad inasible, que no se pueda concluir algo, que no exista certeza, que se forme una idea de los hechos, sí, una aproximación pero de ningún modo una definición absoluta que resuelva el gran ajedrez que ambas obras proponen: México como un lugar extraño donde cualquier cosa puede suceder, y donde todavía falta mucho por resolver (a nivel político, social, económico, cultural y literario). La ruta de lectura: 1) *Los olvidados*, 2) *Bajo el volcán*, 3) *Los hijos de Sánchez*, y 4) *Los detectives salvajes*, superan los esfuerzos disponibles en este momento para profundizar más en los vínculos, que siempre traen consigo notables diferencias, que permitirán enfatizar mejor el punto.

Sin embargo, debe resaltarse el hecho de que las cuatro obras fueron escritas por extranjeros; en que cada una crea a su modo una imagen de México, desde la cinematografía, desde la fabulación, la antropología y la literatura, respectivamente, y que, si se insiste en esta ruta de lectura alterna, se observa que cierran el siglo XX mexicano. Y dejan a su vez

algunas ideas que parecen ser herencia simbólica del México del siglo XXI²⁵⁹ y que configuran un problema de orden mundial o supranacional. Las palabras apocalípticas de D. H. Lawrence, cimbran el terreno donde abonan y cimentan estas obras: “El autor apocalíptico *tiene que ver* la desaparición total del universo o del cosmos conocido, donde sólo queden una ciudad celestial y un lago infernal de azufre”.²⁶⁰ Lo que no contradice los versos de Roberto Bolaño en su poema “Horda”. Lawrence habló de la desvinculación de todo origen y culto cósmico, donde el sol ya no es aquel astro poderoso que entonces fuera; Bolaño, que viaja y regresa, trayendo preseas, del viaje a los abismos de lo desconocido (como Juan de Patmos cuando escribe el apocalipsis), ahora habla de un “sol gordo y seboso que nos mata y nos empequeñece”:

Poetas de España y de Latinoamérica, lo más infame
de la literatura, surgieron como ratas del fondo de mi sueño
y enfilaron sus chillidos en un coro de voces blancas:
no te preocupes, Roberto, dijeron, nosotros nos encargaremos
de hacerte desaparecer, ni tus huesos inmaculados
ni tus escritos que escupimos y plagiamos hábilmente
emergerán del naufragio. Ni tus ojos, ni tus huevos,
se salvarán de este ensayo general del hundimiento. Y vi
sus caritas satisfechas, graves agregados culturales y sonrosados
directores de revistas, lectores de editorial y pobres
correctores, los poetas de la lengua española, cuyo nombre es
horda, los mejores, las ratas apestosas, duchas
en el duro arte de sobrevivir a cambio de excrementos,
de ejercicios públicos de terror, los Neruda
y los Octavio Paz de bolsillo, los cerdos fríos, ábside
o rasguño en el Gran Edificio del Poder.
Horda que detenta el sueño del adolescente y la escritura.
¡Dios mío! Bajo este sol gordo y seboso que nos mata
y nos empequeñece.²⁶¹

²⁵⁹ La novela póstuma de Bolaño, *2666* (2004), trabaja a profundidad esta idea de México como lugar apocalíptico.

²⁶⁰ D.H. Lawrence, *op. cit.*, p. 60. *Cursivas* suyas.

²⁶¹ Roberto Bolaño, *Poesía reunida*, Alfaguara, 2018, p. 310.

CAPÍTULO 3
EL DIARIO PERSONAL DE JUAN GARCÍA MADERO.
UNA LECTURA EN CLAVE DE DIARIO PERSONAL

*Es erróneo decir que el poeta
no vive en la realidad:
vive en ella más que nadie,
más que el banquero o el médico.
Le duele más porque él
es particularmente sensible a ella.*

Pedro Salinas

*el asunto del libro
se desprendía de mi personalidad
y yo ya quedaba libre
de adaptarme o no a él*

Marcel Proust

3.1 FICCIÓN Y BIOGRAFÍA

Este tercer capítulo tiene como propósito observar algunos elementos que Roberto Bolaño pone en juego en su narrativa de ficción condicionada por ciertas características de la novela-diario. El diario personal, en sí, como se ha visto, tiene muchas libertades, pero también debe cumplir con lo que le es propio, por ejemplo, la calendarización y la escritura en primera persona en una narración progresiva. En el caso de *Los detectives salvajes*, el narrador de la primera y tercera parte de la novela es Juan García Madero. Observar la conducta de este personaje, a la luz de las condiciones propias de la novela-diario de Roberto Bolaño, resulta interesante por los resultados: se observa una evolución del personaje, una constante manifestación de su subjetividad y un acceso a su intimidad ligada, en este caso, al nacimiento de los primeros deseos sexuales. En cierto sentido, se trata de una novela de aprendizaje, tal como lo expone Patricia Espinosa cuando dice que

todo lo que corresponde al Capítulo I. “Mexicanos perdidos en México (1975)” y el capítulo III. “Los desiertos de Sonora (1976)”, corresponde a una unidad asimilable a una Bildungsroman [...] El protocolo que mantienen los capítulos I y III de LDS es el de un diario de vida escrito por García Madero, en tiempo presente, cuyo destinatario parece ser el propio autor y donde coincide el sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado, orientados a la exposición de la subjetividad. La construcción del dispositivo diario de vida, permitirá marcar la relevancia del autor-protagonista al interior de estos capítulos: es él, el centro, el eje del relato, es su proceso de crecimiento o aprendizaje lo que está en juego.²⁶²

El diario de aprendizaje, entonces, ejemplifica de manera clara la evolución de un yo que se entrega al camino de la poesía. En este sentido, el fingimiento de una voz, la del joven aprendiz de poeta, resulta elemento clave para comprender cómo paulatinamente su comportamiento cambia a medida que avanzan los días, registrados meticulosamente en su diario personal. Además, conviene recordar, como dice Picard, el modo en que el diarista, por vía de su autor, se convierte en personaje literario al adoptar

una perspectiva narrativa en la cual se imita el modo como un individuo, en la imposibilidad de comunicarse, escribe un diario. Esta situación, la de una comunicación que no llega a tener lugar, se convierte en objeto de la Literatura. Así es como el lector la ve. [...] El diario pasa a tener una función teatral parecida a la que en la escena tienen el monólogo o el aparte. Únicamente adquieren pleno sentido cuando tienen lugar en el ademán de la representación artística; mientras hacen como si no se dirigieran a nadie, en realidad se están dirigiendo a un público, o, en el caso del diario, a un lector. Lo que en el auténtico diario era precisamente negación de presentación –es decir, intimidad– se convierte ahora en intimidad presentada.²⁶³

En el apartado anterior me concentré en destacar algunos aspectos de la estructura de la novela, como la datación, que en este caso arroja como resultado 106 entradas totales del diario personal. El carácter fragmentado del diario se observa de igual modo en las entradas mismas, que se realizan cada día desde que García Madero ingresa a las filas del real visceralismo.

²⁶² Patricia Espinosa, “Bildungsroman y modernidad en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, en *Indi. Revista de Literatura Hispánica*, no. 79-80, 2014, pp. 137-144.

²⁶³ H. R. Picard, *op. cit.*, p. 120.

En este capítulo haré un seguimiento de los pasos de Juan García Madero con el fin de observar sus acciones en el plano de la enunciación, es decir, centrándome en el espacio que habita Juan García Madero, a saber, la Ciudad de México primero, el norte del país después. Destaco, de este modo, la intimidad propia de la novela-diario, así como la incertidumbre ante la contingencia de lo venidero, la excesiva subjetividad que rodea su curso de acción y la inconclusión propia de una historia que se construye a fragmentos, y, por lo tanto, deja un final abierto que el lector debe resolver.

La novela-diario es una escritura²⁶⁴ que incorpora registros textuales que pertenecen a géneros distintos al de la novela convencional²⁶⁵ con el fin de enriquecer la creación novelesca e incluso transgredirla con la incorporación de dichos registros textuales, en este caso el diario personal. La narración en primera persona del diario personal, en la novela, subvierte su propia naturaleza ya que finge ser una escritura privada. El lector accede a ella con la idea y la expectativa de que lo relatado, al fingir el pacto de escritura privada, describe sucesos que comúnmente no suelen manifestarse ni pública ni abiertamente. En *Los*

²⁶⁴ Para Ana Caballé, la intención del autor es sumamente importante para diferenciar una novela que usa la estructura del diario como soporte narrativo o ensayístico, por ejemplo, como la utiliza Ricardo Piglia al escribir crítica literaria, pero que no constituye necesariamente “una escritura cotidiana vinculada a la propia existencia del autor. Y al revés, un texto narrativo o ensayístico nos puede sugerir una huella temporal, vívida, esparcida aquí y allá. Ese es el poder de la literatura, generar lecturas. Interpretaciones, puntos de vista”. Caballé también habla de que el diario “desborda la concepción de género literario, pues su escritura no se corresponde únicamente con la propia de un escritor profesional. Es decir, de alguien que aspira a una obra”, Daniel Gascón, *op. cit.*, pp. 50-53.

²⁶⁵ Definir la novela es un tema complejo, pero en lo esencial, concuerdo con Jorge Von Ziegler en decir que la “novela, se dirá con doble sentido, es un género prosaico: refiere un mundo cotidiano y real de gentes y sucesos comunes a través de una forma que durante mucho tiempo fue considerada muy común, la prosa. [...] la prosa es el espacio propicio de la fluidez de la novela en cuanto narración y que resulta difícil imaginarla como forma fuera de ese espacio; que, como toda literatura, pueda tener propiedades poéticas, que éstas puedan darse en la prosa, es algo también evidente y que no atañe de manera directa al problema de si la prosa es o no la única lengua posible de la novela”. También indica un rasgo sobresaliente: “La novela es, en todo caso, la narración extensa por excelencia”. Cuando pienso en una novela convencional, por ejemplo, escrita en prosa, de relativa extensión, que retrata costumbres de época, con personajes más o menos realistas pero acartonados, viene a mi mente *Marianela* (1878), de Benito Pérez Galdós. En contraparte, las novelas del siglo XX, que expresan la concepción literaria moderna, escritas por Marcel Proust, James Joyce o Franz Kafka, se prestan “de un modo particular a los experimentos”, *op. cit.*, pp. 766-770, por lo que vislumbro a Roberto Bolaño como parte de esta nueva corriente iniciada por los tres autores modernos mencionados.

detectives salvajes se observa una subjetividad en movimiento que involucra la propia juventud del personaje, la renuncia a una vida estable, la experiencia de la sexualidad, la intuición del mal y el tránsito hacia la disolución. Carmen de Mora lo expresa de este modo, y toma como punto de partida el significado del título:

Creo que el título apunta a la idea de una búsqueda desesperada que necesariamente ha de resultar infructuosa e inútil, y que se disuelve en el vacío. La figura heterodoxa del detective o del salvaje resulta una imagen del poeta. El viaje de los protagonistas al desierto de Sonora no es más que una metáfora de la estética nihilista de Bolaño: la literatura, el mundo, nosotros, todo camina hacia la disolución.²⁶⁶

El diario de Juan García Madero es el que mejor ilustra este camino “hacia la disolución”. Su propia subjetividad en movimiento proporciona el espacio ideal para pensar, como indica de Mora, esta búsqueda desesperada, la del poeta joven, que resulta inútil y se “disuelve en el vacío”. Algo que no sucede sino progresivamente, al hilo de los días, mediante cada entrada del diario personal de ficción; por lo tanto, la novela-diario es en Bolaño un recurso útil para hablar, y mostrar, las consecuencias que existen en el acto de querer convertirse en poeta.

Bolaño ilustra con García Madero, Belano y Lima las consecuencias de entregarse a los caminos misteriosos de la poesía; pero en el caso específico de García Madero la construcción del personaje se realiza de manera gradual, pues se le somete a la cláusula del calendario. La imagen del joven poeta, que el lector construye a su vez durante la lectura, resulta fructífera porque la relación que se establece entre obra y lector es más estrecha. La vida fragmentada del joven poeta puede ser leída como una experiencia individual. Manuel Alberca lo explica de este modo:

Para leer la vida contada por otros hay que sentirla como parte de la propia. Sus vidas hablan, asimismo, de las nuestras. Y, por tanto, sus retos nos enfrentan a los nuestros. Su valor o su

²⁶⁶ Carmen de Mora, “En torno a Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”, en *América sin nombre*, no. 16, España, 2011, p. 173.

cobardía son también los mismos del lector. Su éxito o fracaso no debería dejarnos indiferentes, si empatizamos con su lucha.²⁶⁷

Roberto Bolaño crea a Juan García Madero e incorpora en él elementos de su propia biografía, precisamente que Juan García Madero es joven en la década de los setentas; que es poeta y dedica sus horas a esta actividad; que renuncia a la escuela, que vaga por las calles con un grupo de poetas semejantes a él, mismos que se proponen cambiar la historia de la poesía nacional. En pocas palabras, Bolaño cuenta una historia de su juventud: la de la generación de los poetas nacidos en la década de los años cincuenta. Para ello, se vale del diario personal como género cotidiano de escritura, y se vale también de su propia memoria. Aunado a esto, tiene una idea clara sobre el rol del joven poeta que se enfrenta a las fuerzas de lo desconocido, y todo ello lo intenta mostrar por medio de tres personajes: Juan García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima.

Pero la ficcionalización del yo, que encubre los recuerdos del autor, es compleja desde el principio. Bolaño tiene su propio *alter ego*: Arturo Belano, que aparece en varios relatos antes de *Los detectives salvajes*. Ulises Lima es trasunto del poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro. Pero Juan García Madero no tiene un referente inmediato. Se le asume como un personaje de ficción que comparte características de su autor, pero que no refleja específicamente alguna de esas características. No obstante, su propia condición de personaje de ficción sin referente concreto, puede observarse como algo más: como metáfora de la vida del joven poeta. Es la vida de Juan García Madero, fragmentada en las 106 entradas de su supuesto diario personal, la que proporciona el material suficiente para pensar el sentido

²⁶⁷ Manuel Alberca, “Los desafíos autobiográficos de hoy”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 811, enero de 2018, Madrid, España, p. 10.

mismo de su existencia, más allá de la participación que tiene en la trama desarrollada bajo los artificios retóricos de la novela-diario.

El lector acompaña la subjetividad en movimiento de Juan García Madero; de este hecho se escinde una doble lectura: la que atañe precisamente al personaje cuya transformación enlaza numerosas historias —como se verá a continuación²⁶⁸ (la de Belano y Lima, la de Lupe, la de María Font, la de Angélica Font y Pancho Rodríguez, entre otras)—, y la del lector, que al acompañar el relato progresivo de la novela-diario lee de acuerdo a la fragmentación propia de este recurso —la primera persona del singular y el movimiento progresivo de la narración—, lo que produce que las expectativas lectoras, que se acumulan, devengan en la falta de predicciones. En otras palabras, al no poder predecir el lector los pasos de Juan García Madero, la trama urde su propio mecanismo de lectura, semejante a lo que sucede con *Rayuela* de Julio Cortázar. Cabe decir, por lo tanto, que Bolaño construye una obra abierta que rechaza una sola lectura, y cuyos personajes, por su propia movilidad, rechazan el ser observados (o encasillados) bajo una sola óptica.

Para hablar de Juan García Madero conviene hacer algunas anotaciones sobre el personaje literario. Lo primero que debe identificarse, y tenerse en cuenta, siguiendo a Michel Butor, es que al hacer uso de la primera persona del singular se introduce un punto de vista.²⁶⁹ El primer enunciado de la novela es el siguiente: “He sido cordialmente invitado a formar

²⁶⁸ Lo mismo indica Patricia Espinosa cuando refiere que el personaje de Juan García Madero “se construye como sujeto en la medida que narra; es decir, estamos ante un texto que expone una doble elaboración narrativa: la del sujeto y la de la narrativa misma. El acceso a la intimidad pormenorizada en un registro temporal lineal, es la entrada al lector a la historia de García Madero y, por medio de una falsa tangencialidad, a Ulises Lima, Arturo Belano y al movimiento real visceralista”, *op. cit.*, 2014, p. 143.

²⁶⁹ Michel Butor, “Los pronombres personales”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (ed.), Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996, p. 87.

parte del realismo visceral”.²⁷⁰ El tiempo verbal utilizado es el pretérito perfecto compuesto que expresa una acción acabada dentro de una unidad de tiempo que incluye el presente.

El verbo infinitivo “ser” es conjugado así en el indicativo “he sido”. El enunciado, de este modo, introduce un punto de vista que el lector seguirá a lo largo de la narración. Punto de vista que se bifurca en tanto aparecen los personajes principales de la novela: Arturo Belano y Ulises Lima, cuyos diálogos fingen ser recreados en el diario personal de Juan García Madero. Para Butor, el punto de vista introducido por la primera persona construye la figura del narrador.

El yo en la narración es el sujeto de la enunciación y simultáneamente es el sujeto del enunciado. Así entonces, quien ha sido invitado a formar parte del realismo visceral es Juan García Madero, sujeto del enunciado, y simultáneamente sujeto de la enunciación. Es personaje, pero también es narrador que introduce su punto de vista del cual el lector no puede dissociarse a lo largo de la narración. Inclusive, si ha de tomar distancia, el lector sólo puede acceder al mundo descrito por Juan García Madero a través de las páginas de su diario personal.

He aquí uno de los principales atributos de la ficción novelesca; esta estrategia de presentación de un yo de ficción, que contará una historia creada a modo, un relato autobiográfico que evade, de algún modo, la connotación clásica de autobiografía; además de ser una estrategia de escritura adecuada, adopta una posición en la novela que hace uso de una subjetividad construida progresivamente, no de golpe, sino gradual, como dándole tiempo al lector de que se forme una idea más o menos cabal de a quién está leyendo y cómo lo está haciendo. Esto de algún modo depende de la particularidad de la novela-diario misma.

²⁷⁰ P. 17.

El yo de Juan García Madero es un modo de creación que permite fingir una intimidad, una incertidumbre y una extrema subjetividad, que son rasgos de la novela-diario.

Por otro lado, es significativo que la segunda entrada del diario personal, la que corresponde al 3 de noviembre, opere a manera de una carta de presentación: “No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero.”²⁷¹ La presentación del yo, por medio de sus generales, refuerza la simulación de la voz autodiegética del diario personal. La obra deja claro al lector su carácter de ficción: un personaje, cuyo nombre no tiene ninguna relación con el de Roberto Bolaño, hablará de lo que le sucede día con día. El diario personal opera, así, como artificio retórico, y la voz del personaje se supeditará a éste.

Gonzalo Torrente Ballester distingue obras en las que el personaje es el centro y eje de la acción y en las que la sociedad o un hecho constituyen la sustancia de la obra.²⁷² A las primeras figuras las llama “construidas y unívocas”. Considero que García Madero tiene desde el principio de su relato personal una univocidad que se ajusta a las necesidades figurativas propias del relato, pertinentes a la historia que el autor eligió contar. Por univocidad entiendo la suma entre fondo (el yo que habla) y forma (el yo que simula escribir su diario). Su juventud, situación familiar y nivel educativo son mencionadas en la segunda entrada del diario personal. Sin afán de realizar un análisis semiológico del personaje, convengo con Philippe Hamon en advertir que éste será definido

por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, [...] con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo [...] o un contexto lejano.²⁷³

²⁷¹ P. 17.

²⁷² Gonzalo Torrente Ballester, “Una teoría del personaje”, *op. cit.*, 1996, p. 102

²⁷³ Phillippe Hamon, “La construcción de personaje”, *op. cit.*, 1996, pp. 130-131.

En este caso, como se ha advertido, la construcción del personaje de García Madero está ligada a la construcción de Arturo Belano y Ulises Lima como personajes con los cuales él establece ese conjunto de relaciones de semejanza (los tres son poetas), de oposición (García Madero originalmente es estudiante de Derecho que abandona la universidad para convertirse en poeta y seguir los pasos de sus dos amigos), de jerarquía (aunque es su punto de vista el que prima a lo largo de la obra no es su posición sino secundaria a la de Belano y Lima que ocupan, dentro de la jerarquía propia de la obra, la escala más alta en cuanto a significaciones y funciones dentro del relato) y de orden (su participación, aunque ancilar, es definitiva a lo largo del diario personal de ficción que abarca la primera y la última parte de la novela).

En este apartado se observa a García Madero como el centro rector del relato mayor de la novela. El diario personal opera como estrategia novelesca que el autor utiliza para construir una subjetividad simultánea al transcurso del tiempo que se observa eficazmente en la calendarización propia de este género textual. Distingo, en este punto, relato mayor de relato central: el primero es el propiamente referido en la primera y tercera parte de la novela; el segundo es el contenido en la colección de voces de la segunda parte. Hago esta distinción sólo como forma de acercamiento teórico sin constituir por ello una dicotomía irreductible a la estructura de la obra. En este orden de ideas, el relato mayor incluye y/o contiene el relato central de las 54 voces. Y no lo disuelve sino lo centra en el universo de múltiples significados e interpretaciones que pueden hacerse de la novela.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la publicación en 1998 de la obra trajo consigo una polémica circunscrita al ámbito extratextual donde ciertas figuras del campo literario contiguo a Roberto Bolaño creyeron reconocerse en las páginas de *Los detectives*

salvajes. Bruno Montané Krebs, escritor y amigo cercano del autor, explica dicho fenómeno del siguiente modo:

Los principales son Belano y Lima. Yo no aparezco ni soy trasunto de ninguno. Sin embargo hay otros que sí y que están vivos, incluso algunos no han escrito un verso jamás. Roberto ha logrado hacer una literatura muy especial con esto de las reconstrucciones biográficas y ha producido la tentación de que muchísimas personas se autoimputen un papel en sus novelas. A él le pasó que recibió una lluvia de autoimputados y que lo llamaban por teléfono. De repente, comenzaron a aparecer hasta de debajo de las piedras y todos sentían que Roberto había contado la vida de ellos. La novela en muchos momentos es muy en clave y en muchísimos otros está totalmente inventada, pero claro, une tan bien estas dos cosas que se produce un magma donde cualquiera que más o menos convivió en esa época con Roberto se siente identificado con tal o cual personaje.²⁷⁴

Montané advierte sobre la sustancia primera del tejido textual de la obra: ficción y biografía. García Madero, no obstante, parece estar exento de esta condición donde lectores asociados al pasado del escritor creyeron reconocerse en sus páginas. También conviene advertir que Montané Krebs no titubea en afirmar que los personajes principales son Belano y Lima. Pero debe tenerse en cuenta que esta declaración fue hecha dos años después del fallecimiento de Roberto Bolaño, hecho que trajo consigo una atención desmedida en la novela leyéndola en clave de su historia personal y de su pasado en México.

Este trabajo, aunque considera de igual modo estos aspectos de la novela, intenta limitarse a la observación de García Madero que, como se dijo, carece de referencialidad extratextual obvia, como sí sucede con Belano, Lima y otros personajes. De hecho, José Vicente Anaya, que perteneció en un momento dado al Infrarrealismo, y Heriberto Yépez, conforman una lista de personajes con sus supuestas referencialidades. En el caso de García Madero, hacen notar que posiblemente el personaje tenga como referencias a Juan Esteban

²⁷⁴ “El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*”, entrevista hecha por José Christian Páez, *El Hispano*, no. 20, Barcelona, España, julio de 2005, p. 20. Cabe señalar que, aunque Montané Krebs niega algún tipo de figuración suya en la novela, la crítica lo emparenta con Felipe Müller, amigo cercano en la ficción a Arturo Belano.

Harrington y Roberto Bolaño, “aunque en la novela se dice que es mexicano y que vive con sus tíos, lo que no corresponde a los chilenos”.²⁷⁵ Fuera de esto, no tenemos una referencia totalmente aceptada por la crítica que relacione a García Madero con alguien más, por lo que carece de referencialidades que condicionen previamente el espacio de las expectativas lectoras.²⁷⁶ Sin embargo, como hemos visto, García Madero, podemos hallar huellas de la biografía de Bolaño en el esquema que el autor construye aunque esto no tiene relación con la autobiografía.

De regreso a la idea principal, García Madero es el único de los tres personajes principales con nombre y dos apellidos que permite hablar de las condiciones que guarda el diario personal. Éste conjura, a su vez, el silencio y al anonimato de un diarista de 17 años. García Madero organiza, a su modo, las diversas historias que lo circunscriben. La relación de sucesos en los que se le incluye depende de su participación activa en la trama (en el entendido de las concatenaciones propias de una ficción que se basta a sí misma); estos sucesos, a su vez, incluyen otros, los de los personajes que lo acompañan desde el principio del diario personal.

Hablamos no sólo de Arturo Belano y Ulises Lima, sino de las hermanas Font, Quim Font, Pancho Rodríguez, Piel Divina, Rosario, Brígida y especialmente Lupe. El roce social del joven poeta es amplio desde su ingreso a las filas del realvisceralismo; de la larga pero

²⁷⁵ José Vicente Anaya y Heriberto Yépez, *op. cit.*, p. 139.

²⁷⁶ El misterio no parece ser un hecho aislado. Javier Campos, por ejemplo, preguntó en su momento a Rubén Medina, si él era el Juan García Madero de la novela: “Se quedó callado y no me respondió la pregunta hasta ahora. Quizás sí, quizás no. En todo caso, él únicamente sabe la verdad (o la sabe el poeta Bruno Montané por cierto) que no me quiso decir, para, probablemente, no destruir el misterio de *Los detectives salvajes*”, *op. cit.*, 2011, p. 13. Pienso que Campos le preguntó esto a Medina por ser este último el único de los poetas infrarrealistas que se hizo vida y carrera en Estados Unidos después de haber formado parte del grupo, y porque en la novela se intuye que García Madero, junto a Lupe, cruzó al país norteamericano.

finita lista de personajes obtiene un aprendizaje que cumple su propósito en esa dinámica de afinidades, intercambios, restituciones, emplazamientos o posicionamientos afectivos.

Este capítulo explora el yo ficticio de Juan García Madero en relación con su relato diarístico. ¿El diario personal devela, así sea en el tiempo calendarizado del que participa, el yo mutable del diarista? Para Roberto Bolaño, el que García Madero sea un diarista ficcional²⁷⁷ resulta una estrategia discursiva y un modo de operación y/o ficcionalización novelesca, un método, un modo de realización textual y de articulación de la trama, el uso, digamos, de un prototipo textual al servicio de una diégesis: la de los detectives salvajes.

Llamo “detectives salvajes” a lo largo de estas páginas a Arturo Belano y Ulises Lima indistintamente a razón de diferenciarlos de los otros miembros del realvisceralismo. Cabe mencionar que en la portada de la novela hecha en su momento por la editorial Anagrama figura la impresión de una ilustración de Jack Vettriano, “The Billy Boys”; en ella se observan a tres sujetos que portan sombreros de ala corta y que caminan, dándole la cara el lector, sobre un plano multicolor donde resaltan el azul y los tonos arenosos.



Dos de los tres sujetos portan idéntica vestimenta; el tercero, que en la espacialidad propia de la ilustración semeja estar dos o tres pasos detrás de ellos, porta diferente vestimenta pues no luce saco sino corbata y camisa blanca de manga larga. Los tres personajes simulan caminar, pues uno de sus pies se encuentra suspendido en el aire en la acción propia de dar el siguiente paso; los personajes de idéntica indumentaria recuerdan a Belano y Lima, y el que está detrás de ellos, de camisa blanca, al joven aprendiz de poeta que sigue los pasos de sus maestros: Juan García Madero.

Juan García Madero es el nombre que recibe el yo de una escritura que finge ser subjetiva y privada. En ello consiste, en parte, la estrategia de escritura figurada que se resuelve con la utilización del diario personal. Por lo tanto, todo el análisis que viene a continuación se sostiene en la idea de que dicha estrategia novelesca permite al lector imaginar, por un instante, que está, en efecto, frente a un diario personal convencional, con el acuerdo o pacto explícito tácito de que se trata de una novela y de que los acontecimientos que se narran en ella pertenecen al territorio de la ficción, de la fabulación o el fingimiento; no obstante, como dice Montané Krebs, la novela tiene pasajes escritos muy en clave, lo que da a entender que, quizá, contenga guiños para los verdaderos poetas infrarrealistas que aparecen configurados en la novela como realvisceralistas; por ejemplo, Piel Divina dijo en entrevista que, en efecto, Manolo Larrosa, que es trasunto de Quim Font, verdaderamente estuvo en el manicomio. Pero estos detalles no los puede saber un lector común y corriente, sino que son pistas que aparecen después de un proceso de investigación.²⁷⁸ Por lo tanto, la

²⁷⁸ Las entrevistas figuran como apéndice de este trabajo. Puede consultarse, casi al final de la charla con Piel Divina, la referencia sobre lo indicado acerca de Manolo Larrosa-Quim Font en la novela. A esto, considero, se refiere Bruno Montané cuando afirma que *Los detectives salvajes* tiene pasajes escritos “muy en clave”, es decir, sólo para unos pocos.

novela soporta una lectura hecha en clave autobiográfica, aunque con sus limitaciones consiguientes. Así es como entendemos la novela-diario.

En este momento, mi interés se centra en la personalidad oculta de Juan García Madero que, si no revelada del todo a través de su escritura diarística, al menos sí apunta hacia algunas ideas, reflexiones, formulaciones al respecto que atañen, en última instancia, a una visión de autor sobre su propia obra. Debo decir, en este punto, que mi trabajo no pretende, si fuera el caso, analizar la personalidad de este personaje con herramientas pertenecientes al psicoanálisis; tampoco profundiza sobre la dimensión ulterior de la personalidad de un sujeto, así sea de ficción; no es un análisis psicológico; tampoco es la explicación de una forma de ser de una individualidad concreta con la que el lector pueda o no identificarse; es, simplemente, la revisión de una subjetividad en movimiento y una actitud que, a lo largo de sus páginas, explica la importancia que tiene el diario personal como posibilidad para contar una historia de aventuras desde la intimidad fingida de un yo de ficción, que sin embargo guarda ciertas relaciones con la biografía de Roberto Bolaño.

El diario personal de Juan García Madero es una simulación de diario personal real. Por lo tanto, se nutre de las convenciones propias del género. En este sentido, me parece interesante cooperar con el juego de ficción propuesto por Roberto Bolaño para observar y/o destacar el rol, papel o función que ejerce Juan García Madero en el plano de la narración autorreferencial de su diario personal de ficción.

Para ello se hace hincapié en la subjetividad en movimiento, es decir, constante entrada a entrada, del personaje con el fin de mostrar que sus acciones cobran sentido desde cierta idea de poesía que pergeñó Bolaño en diversos momentos. A la vez, el personaje cobra relevancia dentro de una dimensión biográfica, vivencial, del autor en el sentido en que lo expone Gadamer: “Incluso lo específico del modo de ser de la vivencia es ser tan

determinante que uno nunca pueda acabar con ella”,²⁷⁹ o lo que es aún mejor, utilizarla a favor de la ficcionalización de un yo a manera de caballo de Troya, donde lo que está adentro, dirigiéndolo todo, es la voz de la vivencia; esto permite leer *Los detectives salvajes* como una obra de ficción que recrea pasajes de la vida del autor.

En este sentido, el principal problema teórico al que se enfrenta la novela-diario es la cuestión de los géneros; superada esta cuestión, el teórico puede abocarse al desarrollo de la ficción, como en este caso, que en su compulsión avasalladora (todo cabe en la ficción) somete todo tipo de temas, temáticas o ideas a la necesidad expresiva que se esconde tras de toda creación literaria. En el caso de Bolaño, su biografía pesa en el análisis de la novela-diario *Los detectives salvajes*. Por eso me he decidido a observar ciertos aspectos de su biografía con el propósito de leer la novela, escrita parcialmente en forma de diario, como una ficción que incorpora el tema de la juventud y la poesía –como una sola entidad– que vindica la propia vida del escritor chileno. Esto supone una forma muy astuta de hablar de uno mismo y de sus ideas literarias desde la trinchera –que todo lo subvierte– de la ficción.

Por todo ello, seguir los pasos del joven Juan García Madero nos lleva a profundizar sobre el significado que Roberto Bolaño concede a la poesía y cómo ésta explica su propia vida y sus ideas en torno a la literatura. Por ejemplo, en una entrevista que le hace Cristian Warnken, Bolaño habla sobre la figura del joven poeta. Se expresa sobre ello del siguiente modo:

Yo empecé escribiendo poesía. Al menos cuando empecé a escribir en serio, cuando la apuesta era a vida o muerte, que es una forma un poco exagerada de decirlo, pero bueno, se parece, lo que escribí era poesía. Y leí muchísima poesía. Y siempre he admirado las vidas de los poetas, esas vidas tan desmesuradas, tan arriesgadas, y en ese sentido tal vez, sólo tal vez, ese amor mío por la poesía y por los poetas se refleja de alguna manera en algunos de mis libros. [...] La poesía para mí es un acto que tiene mucho de... es un gesto, más que un

²⁷⁹ H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 104.

acto, de adolescente, del adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es. Y que generalmente pierde.²⁸⁰

Bolaño admira la vida de los poetas, y *Los detectives salvajes* es una obra literaria que explora de cerca estas vidas. Su admiración por las vidas de los poetas se traduce en el reconocimiento de su propia experiencia como poeta. Él mismo indica que empezó escribiendo poesía, desde muy joven.²⁸¹ Habla del adolescente frágil e inerme, que apuesta por una batalla que de antemano está perdida, y sin embargo, la vive y la lleva a cabo. El enlace que guardan estas palabras precisamente con el personaje de Juan García Madero es indudable; éste representa la fragilidad y la apuesta, a vida o muerte, de lo que significa ser poeta. Y de las consecuencias que este modo de vida trae consigo.

García Madero entabla amistad con un grupo de poetas bohemios, algo oscuros, cuyo propósito inusual, insensato de cierta forma, el buscar a una poeta perdida, es razón suficiente para hacer, como dice un personaje acerca de Ulises Lima, “cualquier cosa por la poesía”.²⁸²

²⁸⁰ La entrevista fue grabada en la Feria Internacional del Libro en 1999, durante una visita de Bolaño a su tierra natal, Chile. Puede verse en el siguiente enlace (última fecha de consulta: 24 de febrero de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>. Véase del minuto 5:00 al 7:50.

²⁸¹ El primer libro de Roberto Bolaño fue un conjunto de poemas autobiográficos. Juan Pascoe, editor del libro *Reinventar el amor* (1976), que el escritor chileno publicó a los 23 años, define así la obra: “La celebración de un amor histórico, literario, cinematográfico; compuesta por un joven literato en el exilio que trabajaba como repartidor de refrescos mexicanos en las terracerías de Morelos, consiente de que su destino era como el de Colón: ser un descubridor de mundos”, “Cuestionario sobre Roberto Bolaño”, en *Nuevo Texto Crítico*, Department of Spanish and Portuguese and the Center of Latin American Studies at Stanford University, vol. 24-24, no. 47-48, 2011/2012, p. 22. Pascoe, en este mismo cuestionario, refiere tres reseñas del libro de Roberto Bolaño que él imprimió en su editorial Taller Martín Pescador. En una de ellas, Bolaño habla sobre su poesía, y la refiere así: “Mi poesía es autobiográfica. Yo recién empiezo a escribir, a adquirir un nivel, bajo, pero algo es algo, de oficio. Esto me maravilla. Me posibilita escribirme. Ahora, alrededor mío han pasado algunas cosas, guerra, hambre, actrices asesinadas, superhombres norteamericanos. He vivido, participando de alguna manera en uno de los más sangrientos golpes de Estado, he conocido Latinoamérica; he conocido, y aquí lo más importante, valioso, increíble, furiosos sueltos, artistas y aventureros en este continente”, p. 9. Las declaraciones, que pertenecen a un recorte periodístico de la época en que Bolaño vio publicado su primer libro, y que Juan Pascoe guarda hasta la fecha, habla de una conciencia de escritor que reconoce que el siglo XX vive un momento crítico, pero que, pese a todo, aún hay sujetos que, como él, viajan por Latinoamérica y se lanzan a la aventura de los caminos.

²⁸² P. 35.

La observación de esa subjetividad en movimiento, fingida como recurso expresivo y retórico en la novela-diario, hace que el lector se plantee interrogantes respecto a la vida de los poetas.

Es en este sentido, el del seguimiento de la subjetividad en curso en la creación del personaje, que encarna precisamente las vidas desmesuradas y arriesgadas de los poetas que el escritor tanto admira, conmina al lector a buscar las claves de tal empresa en García Madero, Belano y Lima, pero de forma particular en el propio García Madero. Esta novela, que lo consagra como una de las voces más importantes de la narrativa hispanoamericana contemporánea, es la ampliación de sus ideas sobre la poesía y los poetas puestas en marcha a través de la estrategia novelesca permitida por la utilización de la novela-diario.

3.2 SEÑAS DE IDENTIDAD. LA VIDA COMO POETA DE GARCÍA MADERO

*Voy a escribir en mi diario
que voy vagando por el mundo
¡ay, qué dolor tan profundo
vivir triste y solitario!*

Dorindo Cárdenas/Alfredo Gutiérrez

*¿Quién pondrá fin a mi diario al caer
la última hoja en mi calendario?*

Joan Manuel Serrat

*Volver a los 17
después de vivir un siglo.*

Violeta Parra

Juan García Madero nació el 6 de enero de 1958.²⁸³ La fecha exacta de su nacimiento surge de una plática que sostiene con María Font, donde ella indaga acerca de él; el año de su

²⁸³ P. 52.

nacimiento se saca restando su edad al año en que da inicio su diario: $1975 - 17 = 1958$. García Madero, en este sentido, es parte de la generación de los poetas nacidos en la década de los cincuenta, como lo son la mayoría de los infrarrealistas. Su signo zodiacal es capricornio. Es huérfano, tiene 17 años al principio de la diégesis y 18 al final; quiso estudiar Derecho para darle gusto a su tío, pero al final, sin pasar del primer semestre, *transigió* (es el verbo que usa) y se inscribió en un taller de poesía de la Facultad de Filosofía y Letras. De entrada, estos son los datos que constituyen sus señas de identidad.

El rechazo a la universidad es acaso un primer signo de rebeldía. En efecto, el espacio de la escritura diarística permite la confesión del secreto.²⁸⁴ Por eso, de entrada, la ficción arranca con la disolución de la distancia entre narración y lector que proporciona el fingido acceso a un yo: “Entre todos los textos escritos, ninguno puede informar mejor sobre la imagen del yo que los escritos en primera persona”, dice Alain Girard.²⁸⁵ Y esto se cumple cabalmente en la confesión que García Madero hace en su diario. Con ello se construye un espacio de intimidad donde el yo simulado confiesa actos que el lector supone serían sancionados de ser expresados en la vida cotidiana.

Este uso ficticio de lo íntimo emula el ámbito de lo privado por medio de la codificación extraverbal,²⁸⁶ que se refiere a aquellas manifestaciones de lo íntimo que llegan a conocerse desde el lenguaje escrito. Dicha textualización de lo íntimo, que simula una escritura de carácter privado, sella un pacto de ficción con el lector que asume dicha construcción textual de lo íntimo desde la fabulación. El diario del joven poeta está fechado

²⁸⁴ Para Enric Bou, el carecer de confesor supone una obsesión por el diario, dado que en la escritura del mismo se sacia la necesidad de confesar secretos o pensamientos que en la vida cotidiana podrían ser sancionados. Véase “El diario: periferia y literatura”, *op. cit.*, p. 123.

²⁸⁵ “El diario como género literario”, en *Revista de Occidente*, no. 182-183, julio-agosto 1996, p. 38.

²⁸⁶ “Las actuaciones íntimas pueden transformarse, con mejor o peor fortuna, en privadas o públicas a través de su codificación verbal y/o extraverbal”, Castilla del Pino, Carlos, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, no. 182-183, julio-agosto 1996, p. 30.

en cada una de sus entradas. De otro modo, aún dentro de la ficción, dejaría de respetar la condición indispensable del diario.

El relato diarístico inicia el día 2 de noviembre. El lector sabe que se trata del año 1975 porque el capítulo,²⁸⁷ que contiene la primera parte del diario fue denominado: “Mexicanos perdidos en México (1975)”. ¿Por qué mexicanos perdidos en México? ¿Es capaz alguien de perderse en su propio lugar de origen? En realidad, el término “perdidos” hace referencia a otro tipo de extravío, no al geográfico sino al vital. El título podría escribirse de la siguiente manera: “Mexicanos *perdidos* en México”, así, en cursivas, para acentuar y diferenciar el significado que se le da a este término; éste se relaciona con una desubicación primero social; ¿son o no, los detectives salvajes, unos marginados sociales? ¿Las instituciones, los aparatos de gobierno, el mundo académico de la novela, no los tienen acaso subsumidos a una condición de inferioridad respecto a quienes detentan el poder? Parece haber una relación entre ambos términos. Además, están desubicados, vital y personalmente. Es como si estuvieran bajo un hechizo o encanto, en una dimensión aparte donde las condiciones para vivir más allá de lo socialmente establecido son otras. Sugiere el estar perdidos por algo, por alcohol, por drogas... o por poesía. Carmen de Mora explica así el contexto de los personajes, y la función que dicha realidad que los circunda cumple en sus vidas de poetas perdidos:

Ahora bien, existe un trasfondo histórico y político de derrota, representado en la novela por el golpe de estado en Chile y la matanza de la plaza de Tlatelolco que ayuda a entender en parte la crisis que viven los personajes y el vacío de sus vidas. Hechos aquellos que no deben considerarse aislados sino como manifestaciones del horror vivido por varios países latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Así, aunque aquellos sucesos no constituyen el centro de la novela, la determinan. La escritura de Bolaño comparte con la de

²⁸⁷ De acuerdo con Genette el “conjunto de elementos que rodean el texto y figuran en el mismo volumen, como el título, el prefacio, los títulos de los capítulos o las notas”, Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.*, 2004, p. 64). Remito de nuevo al libro de Genette citado arriba.

otros escritores latinoamericanos actuales su naturaleza postdictatorial, la aceptación de la derrota como determinación de la escritura literaria en Latinoamérica.²⁸⁸

Su estado de extravío se debe, entonces, a la herencia de un mundo que fue despojado de cierto orden y que se explica porque la juventud de los años setenta en México es sobreviviente, literal y simbólicamente, de los destrozos ocasionados por la masacre de Tlatelolco en 1968. La poesía, en este sentido, es el talismán que los protege de su abatimiento por el horror vivido: “la literatura se convierte para ellos en una tabla de salvación que sin embargo no les servirá para mantenerse a flote por mucho tiempo”.²⁸⁹ La literatura, específicamente la poesía, les proporciona una ruta alterna de tránsito vital, sin por ello operar, a su modo, en un refugio o en una especie de laberinto sin otra salida que la aventura.

El diario inicia, como se dijo, el 2 de noviembre de 1975 y termina el 15 de febrero de 1976. En total, 60 entradas para la primera parte; 46 para la segunda correspondiente al tercer capítulo intitulado “Los desiertos de Sonora (1976)”. En total tenemos 106 entradas del diario personal. De hecho, es posible que Bolaño escribiera de un tirón todo el diario, y, una vez concluido, lo dividiera en dos partes para dejar, entre ambas, la colección de voces intitulada homológicamente “Los detectives salvajes (1976-1996)”; de ahí el lugar central que ocupa en la trama. El relato mayor es el del diario de Juan García Madero pues constituye el eje de acciones que en la colección de voces o testimonios se multiplican desde diversos ángulos.

García Madero comienza su diario con la confesión, ante sí mismo y ante el lector, de un hecho que, a todas luces, es una contradicción a lo que dijo en la vigilia: “Seré abogado.

²⁸⁸ Carmen de Mora, *op. cit.*, p. 178.

²⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 178-179.

Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me encerré en mi habitación y lloré toda la noche. O al menos una buena parte”.²⁹⁰ Pero hace lo contrario, declina después de un mes de asistir a la Facultad de Derecho. El espacio del diario, en sus primeras entradas, es el espacio de lo confesional, lo que se reserva a la intimidad de la hoja en blanco.

Los primeros días figuradamente preservados, parafraseando a Blanchot,²⁹¹ construyen el ámbito confesional que encierra el diario. Primero, el diarista admite que lloró, algo que, de entrada, puede resultar embarazoso para una persona no acostumbrada a expresar sus sentimientos en público; después admite que engañó a sus tíos al dejar la Facultad de Derecho. El diario cobra así una verosimilitud que potencia la escritura ficticia de un diario personal que funciona para contar una historia en tres meses y medio (que es el tiempo de la diégesis). García Madero es, entonces, el yo que une escritura y lectura a la vez.

De acuerdo con el texto, como se dijo, son pocos los rasgos que ponen de manifiesto las señas de identidad de García Madero. Básicamente las ya enunciadas. La segunda entrada del diario, fechada el 3 de noviembre, destaca el carácter propio del diarista, tranquilo y taimado al principio, es decir, cuando ingresa al taller de poesía de Julio César Álamo, y rebelde y algo belicoso después cuando Ulises Lima y Arturo Belano “pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo”²⁹² en el taller de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras.

Éstos son los rasgos de la personalidad de García Madero que lo predisponen a adoptar y seguir las mismas causas que abanderan sus recientes amigos, miembros de la

²⁹⁰ P. 17.

²⁹¹ “Escribir cada día, bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado”, Blanchot, Maurice, *op. cit.*, pp. 49-50.

²⁹² P. 19.

pandilla de realvisceralistas. El personaje está hecho a modo para entrar, sin mayores rodeos, al grupo de poetas rebeldes que desafían los sistemas críticos de poetas allegados al poder, como es el caso de Julio César Álamo, que no es capaz de advertir sino fruición en la llamada de atención que García Madero le hace respecto al conocimiento o uso de figuras retóricas. Éste es otro de los rasgos del diarista ficcional: una especie de apego a las reglas o a la tradición no como una forma de conquista del poder sino como una forma de conocimiento que lo individualiza de los demás, precisamente de quienes no conocen el significado de ciertas figuras retóricas, como el propio Julio César Álamo.

Su conocimiento de las figuras retóricas lo impulsa a preguntar a rajatabla qué es una perífrasis, una pentapodia, un nicárqueo o un tetrástico; con ello obtiene la desaprobación general de los asistentes al taller que intentan esconder su ignorancia con soberbia. Pero no se da por vencido. García Madero regresa al taller, pero lo interpreta de este modo: “Creo que fue el destino el que me hizo volver”.²⁹³ Esto lo escribe en la segunda entrada después del primer altercado que tiene con Álamo. Por ello, cuando los realvisceralistas llegan al taller, creando un ambiente de pesadez, inseguridad y nerviosismo, no tarda en volver a cruzar palabras agrestes con su otrora “querido maestro” y engrosar las filas del realvisceralismo, entonando una canción ranchera: “La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos en el norte de México y de los ojos de una mujer”.²⁹⁴ El joven poeta abandona poco después el taller de Álamo. Opta por seguir los pasos de los seres que caminan de espaldas “mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido”,²⁹⁵ es decir: Belano y Lima.

²⁹³ P. 19.

²⁹⁴ P. 21.

²⁹⁵ P. 21.

Las páginas del diario de Juan García Madero se leen como si se accediera a la intimidad de un sujeto, el del diario, que no escribe sino para sí mismo. Esto, por supuesto, a sabiendas que se trata de una ficción, y que no existe un tal García Madero sino como producto de una inteligencia mayor, la de Roberto Bolaño, autor de la novela, que emplea la forma del diario para escribir y contar una historia de aventuras juveniles y algo más en las que fluye parte de su idea de su idea de la literatura en combinación con los recuerdos biográficos de su juventud en México.²⁹⁶

La primera entrada del relato diarístico de García Madero pone ante los ojos del lector los términos “realismo visceral”. Hablo de la correspondiente al 2 de noviembre, Día de Muertos y de Todos los Santos en un México de 1975, 7 años después de la masacre de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Un México post apocalíptico. 1975, fecha intermedia entre 1968 y 1985, año del terremoto que devastó la Ciudad de México. 7 años, como digo, después de la masacre y 10 años antes de la devastación sísmica de 1985. Si jugáramos con una especie de cábala improvisada daríamos cuenta de que los años, sumados, tanto de un lado como del otro, suman 17, la edad de oro de Juan García Madero.

Pero, ya que la entrada pone de relevancia, desde la primera línea, al “realismo visceral”, cabe esgrimir la siguiente hipótesis: ¿García Madero es el yo que mejor encarna los ideales del “realismo visceral”? Si el “realismo visceral” fuera un personaje y constara de un cuerpo y un nombre que lo contuviera, ¿sería el del propio García Madero? A veces, los personajes están hechos a modo de ideas concebidas de antemano. Esa rebeldía, y a la vez, ese apego al conocimiento universal, manifestado a través del uso de figuras retóricas

²⁹⁶ Véase capítulo II de este trabajo.

especializadas, canonizadas y objetivas, ¿no es acaso parte del plan que subyace a la idea de lo que es, de cierta forma, el “realismo visceral”?

Porque, si bien la pandilla de poetas que lo integran brilla por la informalidad con que tratan los asuntos relacionados con la poesía, Juan García Madero no es ningún aficionado a la poesía. Es más, parece estar mejor preparado que los propios Ulises Lima y Arturo Belano. Esto en cuanto a conocimiento literario se refiere (sin mencionar a Julio César Álamo): “El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea, al menos eso fue lo que me dijo Ulises Lima minutos después de que yo me sumara y fuera amistosamente aceptado en las filas del realismo visceral”. Esto lo escribe en la entrada del 3 de noviembre.²⁹⁷

Así, de alguna manera, se pone en el mismo nivel a García Madero y a Octavio Paz como los únicos que conocen, usan y respetan el número que integra la totalidad de las figuras retóricas que atañen a la poesía y que pertenecen a la rama de la Retórica y Poética. Pero, de regreso al “realismo visceral”, cabría pensarlo siempre en relación con lo que Juan García Madero es, como personaje, pero también como entidad que acompaña al lector en ese transitar privado que despierta la lectura de un diario que, a semejanza de otros, simula estar hecho no necesariamente para ser leído.

El “realismo visceral” puede explicarse desde las entrañas (viscerales) de un personaje; puede explicarse desde el realismo que la utilización del diario personal brinda como estrategia de acercamiento al lector, de notable transparencia, así sea ficticia, que dé como resultado un acercamiento claro, aunque oblicuo, a lo que significa ser poeta en el México de los años setentas, de espaldas no sólo a ese punto del que los realvisceralistas se

²⁹⁷ P. 18.

alejan, sino de espaldas a los que detentan el poder, como Julio César Álamó, y lo utilizan para someter, en el peor sentido del término, a los jóvenes poetas que quieren hacer carrera en la ardua lucha por convertirse en poetas que puedan ser tomados en serio. Esto, aunque parezca autoritario, está en razón de la connotación que los términos “realismo visceral” tienen si se les relaciona con el diario personal como género realista e íntimo (visceral). Bien lo expresa de este modo el diarista ficticio cuando dice que Álamó

trató a los realvisceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller [...], actitud que con toda franqueza me dejó sorprendido, pues los que apoyaban con tanto ardimiento a Álamó eran los mismos que recibían en actitud estoica sus críticas implacables.²⁹⁸

Dicho lo anterior ¿por qué no pensar que Juan García Madero es el caballo de Troya del “realismo visceral” en el taller, y por lo mismo, en la institución literaria oficial? ¿Puede ser considerado, en concreto, más que denominación genérica de un grupo de poetas, una entidad con cuerpo, rostro y locomoción? ¿Por qué no pensar que el “realismo visceral” es Juan García Madero? Los otros, Ulises Lima y Arturo Belano, no parecen tomarse muy en serio el movimiento; lo desestiman, lo usan para tener a los demás miembros contra la pared, lo emplean para entrar a talleres de poesía con el fin de deslegitimarlos; pero Juan García Madero, no. Él es la clara esencia de lo que Bolaño, autor de la novela, quiere dar a entender al lector cuando, a lo largo de las páginas, muestra, no cuenta (show, don't tell, frase atribuida a Chejov) lo que es ser un realvisceralista y lo que éste, un realvisceralista, tiene que hacer en el plano de la acción y de la vida de todos los días. El diario personal, por la intimidad fabulada que expone, dibuja el modo en que un yo asimila estas prácticas y las pone en juego.

²⁹⁸ P. 20.

Si siguiéramos esta hipótesis, convendríamos en que el diario de Juan García Madero explica muy bien, por sí mismo, por sus condiciones, por sus características, por la tradición a la que pertenece como género literario, más allá de que los primeros diarios estén lejos de la ficción, lo que es ser un realvisceralista, o, dicho de otro modo, lo que significa encarnar vida y poesía en el plano de la realidad empírica de quien decide emprender este camino de ¿realización personal? ¿De destino? ¿De vocación? Florence Olivier lo distingue muy bien cuando escribe a propósito de los diarios personales que Roberto Bolaño dejó ordenados a su muerte, y que no hacen sino revelar esa “estrecha relación que seguía viendo el poeta, fiel a la postura vanguardista, entre arte y vida, entre la escritura y la experiencia cotidiana”.²⁹⁹

Por ello Juan García Madero cobra una importancia vital para la comprensión de lo que significa ser poeta joven, pobre y huérfano en un México recién recuperado de la masacre, pero de cara a un futuro incierto que conocerá la fatalidad en el terremoto del 85. De hecho, aunque jóvenes, los realvisceralistas están marcados por la fatalidad, por la posibilidad de morir jóvenes sin haber empezado aún a vivir; esto se refleja bien en el caso de la poeta Laura Damián, de quien García Madero escribe en la entrada de su diario del 14 de noviembre (12 días después de ingresar al grupo): “Laura Damián era una poetisa que murió antes de cumplir los veinte años, en 1972, y sus padres instauraron el premio en su memoria”.³⁰⁰

El premio al que se refiere lleva el mismo nombre de la joven poeta. Y, sin ir más lejos, Laura Damián, de quien se amplía su historia en la entrada del 15 de noviembre cuando García Madero conversa con María Font, viene a ser el anverso de Cesárea Tinajero. Marquemos así los paralelismos: 1968/1985; Laura Damián/Cesárea Tinajero. Expresado de

²⁹⁹ F. Olivier, *op. cit.*, p. 8.

³⁰⁰ P. 38.

otro modo, el signo de la fatalidad se encuentra antes y después de que García Madero ingrese al grupo de los realvisceralistas.

Ulises Lima, por ejemplo, estuvo a punto de morir después del fatal accidente de Laura Damián, quien fue la que le puso el seudónimo; María Font confiesa esto como a García Madero en la entrada referida: “Se enfermó. Estuvo, dicen, al borde de la muerte. Los médicos no sabían qué tenía, sólo que se les estaba yendo para el otro barrio. Yo lo fui a ver al hospital y estaba para el arrastre. Pero un día se puso bien y ahí se acabó todo, tan misteriosamente como había empezado.”³⁰¹ Es así como el secreto establece un lazo de confianza entre Font y García Madero, pero este advierte, quizá, que trata con personas con severos problemas, y cuyo pasado no es grato, tal como se deduce del episodio fúnebre vivido por Ulises Lima.

Entre el recuerdo y el fantasma de Laura Damián y la presencia misteriosa e inasible de Cesárea Tinajero, desaparecida en los desiertos de Sonora, la aventura que emprende Juan García Madero, como apreciará el lector que acompaña las entradas de este diario de ficción, cuenta con los ingredientes para hacer del “realismo visceral” algo más que un movimiento poético: la posibilidad de, como el mismo Bolaño escribió en una de sus intervenciones públicas (Discurso de Caracas), “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”.³⁰²

3.3 EL DESCENSO A LOS ABISMOS. EL DIARIO DE UN POETA ENAMORADO.

*Se me arrimó una morena
que estaba rete tres piedras
me dijo: ¿qué se le ofrece?,
puede pedir lo que quiera,*

³⁰¹ P. 45.

³⁰² *Op. cit.*, 2013, p. 36.

*señor, yo estoy pa' servirle
aquí yo soy la mesera.*

La mesera
Esteban Navarrete/Luis y Julián

*Me ha pasado una mala onda
con la mesera de aquella fonda.
Entré a comerme unos tacos,
y ella me hizo carita.
Le ofrecí un tabaco,
me dijo: no, al menos ahorita.*

La mesera de aquella fonda
Santiago Uc Gutiérrez/Chico Che y La Crisis

Mucho se insiste, sin profundizar al respecto, sobre las aventuras amorosas del imberbe poeta, quien, confesándolo en su propio diario, va de una mujer a otra en ese vagar constante que coincide con el ingreso a la tropa de realvisceralistas. La frontera entre el amor y el sexo parece ser muy lábil para el joven poeta. Y por supuesto, la intimidad propia del diario juega a favor de las aventuras sexuales de nuestro diarista. Pero a la vez, resulta también interesante relacionar cómo ambos: sexo y amor, prefiguran ese descenso a los abismos o salto al vacío de que habla Bolaño respecto a la entrega a la literatura. Si para García Madero tanto la vida como la literatura van unidas, es natural que las relaciones de pareja, léase en clave de amor/sexo, sean de interés fundamental para el precoz adolescente. Mucho mejor lo expresa

Florence Olivier:

La forma del diario, que consigna su veloz aprendizaje, da cuenta de la poca distancia que media entre la teoría y la práctica, pues entre dudas adolescentes y complejos de virgen García Madero parece actuar sin cálculo y elegir puntual e infaliblemente, lo nuevo, y por consiguiente, lo riesgoso e incluso lo peligroso.³⁰³

Esa seducción por lo riesgoso o peligroso de García Madero va indiscutiblemente ligado al cuerpo humano, al descubrimiento y ejercicio de la sexualidad, a la confusión a propósito entre una cosa y otra, entre el principio del amor y el fin del sexo y viceversa. No

³⁰³ *Op. cit.*, 2015, p. 34.

debe olvidarse que el primer poema citado por García Madero es “El vampiro” de Efrén Rebolledo, que entre metáforas resiste una lectura perfectamente ligada al sexo, en este caso, al sexo oral o felación.

Sólo dos días después de escribir en su diario su ingreso al realvisceralismo, Madero tiene un primer contacto de tipo erótico en el bar de la calle Bucareli. Ahí, en la soledad de la espera por ver aparecer a Lima y Belano, con quienes estuvo bebiendo ahí mismo la noche anterior –la misma en la que entonaron la canción ranchera que hablaba sobre los ojos de una mujer y que él asocia inmediatamente a los ojos de Cesárea Tinajero–, tiene su primer encuentro erótico con una mesera.

Se trata de Brígida de quien el joven poeta refiere: “me acarició el pelo. Fue una caricia como el descuido, mientras iba a atender otra mesa”.³⁰⁴ El diarista ficticio se pasa cinco horas en el lugar, bebiendo (cuatro cervezas y cuatro tequilas) y escribiendo poemas. ¿Una vez más encarnando los ideales de los realvisceralistas? ¿Vivir peligrosamente al filo de la navaja? La entrada del 4 de noviembre revela que, además, leyó completo el libro de Julio César Álamo sólo para burlarse de él. No se trata sino de un despertar, consciente, en el otro lado de la vida. ¿Cuál? El que renuncia a la universidad, apostando por cierto parasitismo social; el que da la espalda al buen comportamiento social y elige, por decirlo de este modo, vivir y escribir en lugares que no son la biblioteca pública, ni el taller de literatura, ni la sala de reunión de los aficionados a la lectura y escritura de poemas y cuentos.

García Madero lee en bares. En cantinas. Trata con borrachos a los que hace frente: “a mi edad tengo suficiente carácter como para plantarle cara a cualquiera”.³⁰⁵ No tiene miedo a la ciudad; de cierto modo, la posee, la hace suya, la recorre o la vive. No le teme. Y ahí,

³⁰⁴ P. 22.

³⁰⁵ *Ibid.*

como parte integral de este nuevo estilo de vida, surge la mesera: una de las figuras emblemáticas que traen consigo, para la vida del joven aprendiz de poeta realvisceralista, que asimila muy rápido las lecciones de sus nuevos maestros (Resultado de cinco horas de espera: [...] siete textos escritos a la manera de Ulises Lima”), un cúmulo de experiencias eróticas. La punta del iceberg de su despertar sexual.

Y esto, repito, sólo a dos días de decir que sí a la rebeldía antisistema hecha carne en Lima y Belano. Es necesario decirlo ahora: él es el único que durante las páginas del diario personal se ve inmerso en enredos amorosos, en dudas acerca de sus sentimientos, en encuentros y desdichas sexuales. O cuando menos es el único que lo manifiesta; Pancho Rodríguez también hace lo suyo, aunque sólo lo sabemos por medio de la mirada de García Madero. Sus maestros brillan por su ausencia en el terreno del amor. Y no son mucho más grandes que el joven adolescente.³⁰⁶

La entrada del 5 de noviembre es más firme en cuanto a los propósitos del joven poeta: “Desde hace dos días no voy a la facultad. Tampoco pienso volver al taller de Álamo”.³⁰⁷ Donde se le mire, es lógico que los efectos inmediatos de la pertenencia a una “tribu” literaria se hagan sentir a cada entrada de forma más o menos evolutiva (o involutiva, según se vea). Lo que parece ser una degradación del personaje en realidad encubre la épica de quien escoge vivir de espaldas al sistema.

En esta entrada, García Madero habla de las diferencias entre un bar de día (el Encrucijada Veracruzana) y el mismo bar de noche. Es como si la asimilación de los cambios que percibe en el exterior fueran metáforas de lo que no percibe, aunque intuye, dentro de él,

³⁰⁶ Habrá relatos que den fe de que Belano y Lima también se ven inmersos en historias de amor y sexo, pero yo hago referencia al relato propio del diario personal, donde brillan por su ausencia estos conflictos amorosos, más acordes de un adolescente como Madero.

³⁰⁷ P. 22.

en su interior: “Es curioso: las mutaciones que sufre un establecimiento de esta naturaleza visitado por la tarde o por la noche e incluso por la mañana. Cualquiera diría que se trata de bares diferentes”.³⁰⁸ Y de nuevo, el segundo contacto, en la tercera visita al bar, con una mesera. En esta ocasión se trata de Rosario quien, sin chistar, le pide “al poeta”, como lo identifica junto a las otras meseras, que le escriba un poema. García Madero empieza a destilar el aroma de su propia aura. Pero también aparece, en la imaginación del joven seductor, la imagen del mal: la del proxeneta que poco después se hace realidad.

Al conversar inocentemente con las meseras (que lo rodean en la mesa en la que espera una vez más a los realvisceralistas) teme haberse desconectado de la realidad (“pensé que había bebido demasiado, que llevaba muchas horas sin comer y que el alcohol y el hambre me estaban desconectando de la realidad”); este hecho, de algún modo, recuerda las premisas de los surrealistas franceses: “Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral [...] era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad”.³⁰⁹

En este estado de conciencia alterada surge en su imaginación la idea del proxeneta, como si fuera una premonición: “ahora me hallaba rodeado en una posición aparentemente inocente [...] pero que a cualquier espectador no avisado, un policía, por ejemplo, no se lo parecería [...]. Por ejemplo, un proxeneta en plena plática con sus pupilas”.³¹⁰ El peligro, así sea como una imagen que de pronto acude a la mente del diarista, comienza a manifestar sus efectos sobre el plano de lo concreto. García Madero prefiere huir de la situación después de su experiencia profética.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ P. 23-24.

³¹⁰ P. 24.

García Madero visita con frecuencia el Encrucijada Veracruzana para encontrarse con Belano y Lima. Sin embargo, el magnetismo de su personalidad comienza a hacer sus efectos, después de tomar la decisión más importante de su vida: la de ser poeta. Esto es en realidad lo que cuenta el diario: las consecuencias de tomar una decisión y los días que, después de tomarse, comienzan a verse, a sentirse y a presentirse hondamente.

Al elegir esta vida se abre un abismo ante sus pies. La juventud es uno de sus rasgos particulares. En su afán de búsqueda, el mundo, tal como lo conocía García Madero antes de convertirse en poeta, deja de existir. Ahora se le presenta un mundo nuevo donde el destino es incierto. No obstante, resulta suficientemente estimulante para que el aprendiz de realvisceralista no renuncie a su nuevo camino y emprenda el viaje definitivo que lo llevará lejos de sus tíos, de la Ciudad de México e incluso de sí mismo: “Por la noche estuve en la calle Corazón [...] viendo un partido de fútbol. Los que jugaban eran mis amigos de la infancia [...] Desde que yo entré en la universidad el foso que nos separaba se agrandó de golpe y ahora somos como de dos planetas distintos”.³¹¹

Esto lo escribe en la quinta entrada del diario con fecha 6 de noviembre. En efecto, desde que entra a la universidad se aleja de esa antigua pandilla de amigos, compañeros o conocidos que todavía, inocentemente, juegan a la pelota en la calle, cuidándose de los automóviles en un México urbano, de 14 millones de habitantes –como escribe García Madero en la entrada del diario del día siguiente–, que cambia, como él, día a día y que también va dejando de ser ese otro mundo para ser otro. García Madero es metáfora de estos cambios drásticos, poblacionales, numéricos que diluyen las imágenes de provincia, los parques, los árboles, para construir ahí un estacionamiento.

³¹¹ P. 25.

Esta imagen que el diarista ficcional escribe y comparte con el único que alberga sus verdaderos e inmediatos sentimientos –su diario–, nos habla de un alejamiento, de una distancia melancólica o nostalgia que va dejando de ser sueño para convertirse en realidad; habla de esas transformaciones a veces imperceptibles, a veces evidentes, que sufren las ciudades en su desarrollo urbano. De igual modo, la noción de intimidad se hace efectiva en el diario.

Otro aspecto del diario es su carácter de incertidumbre. El diarista no sabe lo que ocurrirá día tras día. Su única responsabilidad es anotar lo que sucede en esa secuencia fragmentada del calendario. La incertidumbre, entonces, se relaciona con ciertas imágenes que auguran sucesos imprevistos, oscuros y peligrosos.

Los detectives salvajes es una novela de nostalgia que recrea, como en la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, el México de los años setentas. Todavía, a pesar de las tragedias (la masacre de 1968 o el llamado Halconazo de 1971), pervive cierto aire de inocencia. Esto se manifiesta por los jóvenes que juegan al fútbol en la calle Corazón. Se sobreentiende que García Madero comienza a percibir verdaderamente las cosas como poeta.

Pero también estos pasajes nostálgicos evocan la figura de Roberto Bolaño. Cuando se investiga acerca de su vida y se descubre, mediante testimonios, datos sobre su juventud en México, se llega a pensar acerca de cómo proyectó sus propios recuerdos mediante la escritura de ficción. Su novela, aunque escrita por un chileno en España, puede ser concebida como profundamente mexicana. Christopher Domínguez Michael centra la importancia que tuvo este país en la vida del escritor chileno:

Bolaño estuvo en México entre los 15 y 22 o 23 años. En medio, hubo un regreso a Chile, momento en que le toca vivir el golpe militar. Luego, en 1976, se va a Europa y nunca regresa. Pero sus años mexicanos son los formativos –y los años formativos de un hombre de su sensibilidad artística e intelectual no pueden sino ser decisivos: llegó en la adolescencia y ahí vivió la primera juventud, hizo sus primeras lecturas, vio el escenario de toda su obra futura

y se fue. Su México tiene una serie de características que lo hacen no sólo entrañable sino también intensamente poético: captó una serie de cosas en las que los nacidos en la Ciudad de México no habíamos reparado, y que tampoco veían, creo, los mismos poetas mexicanos.³¹²

El diario de Juan García Madero cifra imágenes que se antoja relacionar con el universo nostálgico de un México que existió únicamente en la mente de Roberto Bolaño. Pero el México de Bolaño, aunque cifra imágenes que pueden resultar bellas o poéticas, como la de los niños jugando despreocupadamente fútbol en las calles transitadas, desarrolla mucho más las imágenes de lo oscuro, de lo que va preparándose en alguna parte y acaba por manifestarse hostilmente. En este sentido, es posible ver en las entradas del diario de García Madero pequeños guiños que anuncian el advenimiento del horror. Y en ello se manifiesta ese carácter de incertidumbre propio del diario y del diarista.

El horror cerca deliberadamente a García Madero, Belano y Lima. La maestría de hacer verosímil un diario de ficción se alimenta, justamente, de esos intersticios que, como parte de una ficción compleja, la mente creativa del escritor elabora, consciente o inconscientemente, en la productividad propia de su novelística. O, para expresarlo de otro modo, ciertos episodios del diario de Juan García Madero encubren una verdad que va asomándose oblicuamente donde, como dice Julia Elena Rial, el “horror va incrementando las páginas de esta novela”:

Cada palabra del libro revela el choque emocional y las tensiones endógenas que la gran urbe produce en los poetas viscerales, que amontonan ornamentos desestabilizadores, en un ir y venir de acá para allá, siempre en pos de lo lúdico, sesgando lo espiritual. Personajes que viven en espacios en blanco que a nadie pertenecen, que cambian sus inquilinos, ya sean pensiones inhóspitas o cuartuchos de hotel compartidos, en todos ellos la infancia y la familia se convierten en cadáver insepulto, cuya ausencia, a veces escogida, va creando la expresión que los destruye.³¹³

³¹² “Roberto Bolaño y la literatura mexicana”, en *op. cit.*, Chile, 2011, p. 43.

³¹³ Julia Elena Rial, “Los no lugares y el desarraigo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, *op. cit.*, pp. 149-150.

Hablaré ahora de estos episodios que de algún modo ponen sobre aviso al joven García Madero, y con ello al lector, y que dependen de las posibilidades del diario personal como relato progresivo, donde permea la incertidumbre de lo venidero, así sea desde la ficción en el que el yo manifiesta lo que va llamando su atención en el curso de los días. El diario registra el intento que pone el hombre por darle un significado a su vida, con el riesgo de que en cualquier momento un hecho imprevisto destruya lo que hasta entonces protegía con tanto recelo. El diario de García Madero puede ser visto como la simulación de un refugio escritural. En él se muestran los cambios que padece conforme se sumerge aún más en el mundo del realvisceralismo.

En esa constante observación que el joven poeta hace de sí mismo, se muestran las resquebrajaduras de un mundo que se torna, de momento, obsoleto, cuando vislumbra, en silencio, su futuro entre las aulas de una Facultad de Derecho; se torna aburrido, inoperante o mediocre cuando se imagina sentado en las butacas del aprendizaje que ofrece Julio César Álamo en el taller de literatura; y se torna seductor, oscuro y peligroso, cuando se siente uno más dentro del grupo realvisceralista.

Esta auto-observación, que incluye el registro de nuevas experiencias por las que atraviesa, revela el nuevo orden que ahora toma el mundo; éste lo envuelve seductoramente con la piel del realvisceralismo. Cabe recordar lo que Alain Girard anota sobre el diarista “Se espía a sí mismo a diario para intentar comprenderse tanto como conocerse, oponiendo a lo relativo y al sentimiento de evanescencia el único absoluto que le queda, el sentimiento de su propia existencia”.³¹⁴

³¹⁴ *Op. cit.*, 1996, pp. 37-38.

Girard, que de algún modo nos habla del diarista contemporáneo, aquel que registra esos flujos de evanescencia que son su propia vida, y que en su desesperación busca darles significado, explica cierta conducta del hombre que resulta fácilmente aplicable al proceso vital que emprende García Madero, así sea desde la ficción. En efecto, la novela-diario toma no sólo el registro que compete a la escritura de un diario personal, sino que va más allá: es capaz de subvertir aquellos elementos formales que se piensan relacionados al género, pero que en la ficción se presentan como fabulación precisamente de estos elementos, en pos, quizá, de una mayor verosimilitud pero que hace reflexionar sobre los alcances significativos de la novela como género que lo abarca todo, y por supuesto, del poder que tiene la ficción para recrear aspectos que se antojan vedados a ella, pero que no lo son.

De regreso a García Madero, éste asegura entre lágrimas a sus tíos que estudiará Derecho, aunque no lo haga; esta forma de renuncia se asimila a la mariposa que sale de la crisálida. La forma que este personaje encuentra para reclamar un derecho íntimo retoma el gusto por indagar en los abismos personales de la poesía y la vida. La novela sugiere plantear que esto no lo llevan a cabo los llamados burócratas de la poesía.

La novela cifra a este grupo de poetas, contrarios a los realvisceralistas, en la figura de un Octavio Paz que camina en círculos por el parque Hundido. En el testimonio de Clara Cabeza, secretaria en la ficción, y cuyo nombre detenta el carácter burlesco o satírico de la narración, se habla de un Paz acercándose y alejándose simultáneamente de un Ulises Lima silencioso, que lo observa y que es observado.³¹⁵ Este episodio funge como el guarismo que

³¹⁵ En la segunda parte de la novela, la de la colección de voces, tenemos el testimonio de Clara Cabeza, secretaria de Octavio Paz, que describe el encuentro entre el premio Nobel de Literatura y Ulises Lima. Véase de la página 505 a la 515.

se cifra en esa distancia relativa entre universos aparentemente ajenos pero unidos por esos vasos comunicantes que transmiten las ondas porosas de la poesía.

En el caso de García Madero, la poesía es el camino que él elige para encontrarse a sí mismo. Su diario lo constata entrada a entrada, calendáricamente, pero a la vez explica, desde la ficción, ese un “nuevo sentimiento de la persona”³¹⁶ de que habla Girard a propósito del diarista contemporáneo, mismo que tiene la necesidad de descubrirse a sí mismo, y cuya necesidad el diario cubre porque le permite retroalimentarse paulatinamente. Así, la ficción no se presenta sólo como fabulación novelística, sino que precisa de una reflexión más profunda que nos lleve a preguntarnos acerca de estas necesidades expresivas, así como de su vínculo con la poesía, y que en García Madero, más allá de tratarse de un personaje, encuentran su rostro más visible.

Por último, me gustaría añadir que, si Bolaño utilizó la forma del diario al servicio de una narrativa de la experiencia, por citarla de este modo, resulta preciso decir que lo hizo debido a la necesidad, y estrategia, de establecer una relación más estrecha entre el lector y el libro mismo, que hasta cierto punto es trasunto de su autor, en cuanto al aspecto biográfico. Lo que la obra cuenta, mediante la metáfora del “salto a los abismos”, nos habla de la entrega a una pasión. Luis Beltrán Almería, que indica que el diario cobra carta de naturalidad en la literatura durante la entrada de la Modernidad en Occidente, señala que se debe tener en cuenta que

la irrupción del diario en la novela no se produce para relatar un viaje, que es el propósito de los primeros diarios, sino para relatar de la forma más intensa e íntima posible los efectos de una pasión. [...] Este hecho debe interpretarse de la siguiente manera: la legitimación social del diario como género del discurso público viene dada por su capacidad de registrar los cambios sociales, ya sea geográficos o estamentales, pero la legitimación novelística del diario no tiene ese perfil social sino un perfil introspectivo.³¹⁷

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 38.

³¹⁷ Luis Beltrán Almería, “Novela y diario”, en *El diario como forma de escritura y de pensamiento en el mundo contemporáneo*, Luisa Paz Rodríguez Suárez, David Pérez Chico (editores), Colección Actas

Juan García Madero cumple con el perfil introspectivo, pues el lector es consciente de su cambio y transformación a lo largo de los poco más de dos meses que dura su aventura. Su pasión es “saltar al abismo”, en el sentido de que pone todas sus energías en una actividad que lo mantiene listo para la acción; por lo tanto, resulta la antítesis de la pasividad ante las circunstancias de su vida particular. Si Bolaño, como autor, literaturiza una etapa de su vida, la de su juventud y la de su generación, hecho por el que la observación del diario pasa a segundo plano en algunos, no pocos, artículos críticos que analizan esta obra, lo hace en función de una idea dinámica, cinética, que permite que cada lector se imbuya, por decirlo de este modo, de la energía necesaria para llevar a cabo empresas que pueden parecer absurdas. El mensaje final, la serie de enigmas de los que se dará cuenta más adelante, sugieren pensar esta hipótesis. “Láncense a los caminos”,³¹⁸ escribió el Bolaño joven que aparece cifrado de nuevo en el Bolaño maduro de *Los detectives salvajes*.

3.4 EL DIARIO COMO NARRACIÓN DE LA INCERTIDUMBRE

*ella llega por el camino de las musas
aborda el éter de mi esfera críptica
& cura con polen a este poeta
arrojado desde las persianas del limbo
viene en esos días eclipsados de odio añejo
entre la desolación de aves esquizofrénicas
en la abstracción alucinante de gatos negros*

: Lluvia ácida en la calle Obregón/Salamanca

Filosofía. Institución Fernando “El Católico” y Universidad de Zaragoza, España, p. 11. En línea (última fecha de consulta: 10 de julio de 2019): https://www.academia.edu/4708729/Novela_y_diario

³¹⁸ Véase “Déjenlo todo, nuevamente: manifiesto infrarrealista (1975-1976)”, en *Nada utópico nos es ajeno. [Manifiestos infrarrealistas]*, Tsunun (edición y selección), sin editorial, Guanajuato, México, 2013, pp. 51-62. En línea (última fecha de consulta: 10 de julio de 2019): https://issuu.com/tsunun/docs/nada_ut_pico_nos_es_ajeno_manifie El manifiesto también puede encontrarse en la revista *El Replicante*, no. 9, y en *Revista Infra 1. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, Editorial Extemporáneos, octubre/noviembre, México, 1977, pp. 5-11.

El diario ficticio de García Madero inicia *in media res* el día 2 de noviembre. Esto es un dato vital a tener en cuenta porque manifiesta un hecho importante: el antes y el después de una vida que está en permanente metamorfosis y cuya subjetividad en movimiento se manifiesta paso a paso. El inicio del diario lo hace con su admisión a las filas del realvisceralismo. El lector no sabe nada de la vida de García Madero antes de tomar esta decisión.

Ello es parte del juego de la ficción que la novela construye, pero que lleva a pensar en el carácter doble de la vida del diarista. Por un lado, el lector no accede a ninguna información que dé cuenta, por ejemplo, de cómo perdió a sus padres y quedó huérfano; por otro, el lector se percata de que abandonar la facultad de Derecho fue la primera de muchas decisiones tomadas en función de la nueva vida a la que accede el joven aprendiz de poeta. Pero esta nueva vida viene acompañada de ciertos elementos que predicen que las cosas cambian, que el mundo deja de ser igual. La entrada del diario del 6 de noviembre ofrece la primera muestra de que el mundo que conoció García Madero está en proceso de cambio, casi de agotamiento. Éste tiene por protagonista a una aparentemente inocente rata.

La primera parte del diario consta de 60 entradas fechadas, pero no todas tienen la misma importancia. Esto equivale a decir que cada una, a su modo, es distinta pero sólo debido a que recrean un espacio de acontecimientos atípicos que van metamorfoseándose y acercándose así a los abismos personales. García Madero falta a la escuela una vez más. Decide recorrer algunas calles del centro de la ciudad, comprar un libro en la Librería del Sótano (del poeta francés Pierre Louys) y tomar asiento en La Alameda para leerlo. Pero sucede lo siguiente:

Durante mucho rato estuve mirando algo que me pareció una ardilla y que se desplazaba sigilosamente por las ramas de un árbol. Al cabo de diez minutos (aproximadamente) me di

cuenta que no se trataba de una ardilla sino de una rata. ¡Una rata enorme! El descubrimiento me llenó de tristeza.³¹⁹

La sorpresa de Juan García Madero traduce su preocupación por no hallar todavía a los detectives salvajes, y por presentir, como buen poeta, que tras la apariencia de las cosas se halla una verdad incómoda pero imposible de soslayar. Ahora, esa verdad comienza a mostrar su rostro. La rata no hace sino acentuar esa brecha entre los mundos y manifestar, con sus propias características, la suerte de quien recorrerá la ciudad, e irá más allá de ella, en la búsqueda de aquello que, para los demás, sería asfixiante: “La congoja me subió hasta el cuello y tuve náuseas”.³²⁰

El efecto inmediato de descubrir que la aparente ardilla no es sino un roedor de ciudad, uno de tantos que habitan las cloacas de las grandes urbes o poblaciones en vías de desarrollo, produce en García Madero una sensación de incomodidad no intelectual, sino afectiva y orgánica.

El poeta tiene los sentimientos a flor de piel y posee la sensibilidad necesaria para llorar (cuando dijo a sus tíos que estudiaría Derecho), para molestarse (cuando reprochó a Álamo no conocer ciertas figuras retóricas), para defenderse (“pese a mi edad tengo suficiente carácter como para plantarle cara a cualquiera”) y para asquearse (“antes de vomitar me levanté y salí corriendo”). Esto lo descubre García Madero en horas de la mañana, en el vagabundeo o en la pérdida de tiempo productivo. Pero no es lo único que descubre y lo perturba de tal modo que siente la recurrente necesidad de huir.

En el Encrucijada Veracruzana, bar ficticio de la calle Bucareli, lugar a donde García Madero regresa para suplir el tiempo que supuestamente invierte en su educación escolar, en

³¹⁹ P. 24.

³²⁰ P. 25-25.

ese afán por dar preferencia a su educación sexual y poética, sucede un hecho vital. La entrada del 9 de noviembre registra el encuentro con Rosario, la primera mesera con la que entabló amistad en el bar. Ahora, decidido a llevar las cosas más lejos de la simple charla, el joven poeta hace lo que mejor sabe: escribir poemas.

Y lo hace con la esperanza incierta y anhelante de que algo pueda suceder: “Le he escrito unos versitos. Hablo de sus ojos y del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y de los espejismos de los caminos que conducen a la frontera”.³²¹

García Madero sigue el principio que destaca Alain Girard: “El diario es un banco de pruebas, un ejercicio que permite al poeta la gestación de su obra”.³²² El poema relaciona en el diario a Cesárea Tinajero (cuyos ojos eran los ojos de mujer de la canción ranchera, tema que cantó García Madero días antes con sus amigos) con Rosario, la mesera.

Este poema (que el lector nunca lee) reafirma la posición del poeta que anhela “los espejismos”, es decir, esas falsas imágenes que confunden a los que se dejan llevar por la mirada literal de las cosas, y el viaje, expresado a través de esos “caminos que conducen a la frontera”, como si García Madero anhelara ese viaje, ese avanzar hacia la frontera, en los límites o extramuros de la civilización.

Esta idea de la aventura en los extramuros de la civilización es planteada en la misma obra. Aparece en la colección de voces de la segunda parte, de la voz o testimonio de Michel Bulteau: personaje de ficción que es trasunto de un poeta francés perteneciente a los llamados poetas eléctricos que publicaron su manifiesto poético en la década de los años setenta. En el fragmento, Ulises Lima le habla a Bulteau de

una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona

³²¹ P. 26.

³²² *Op. cit.*, 1996, p. 43.

o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados [...]Una historia en los extramuros de la civilización, le dije. Y el dijo sí, sí, aparentemente sí, sí, sí.³²³

Curiosamente, el poema que García Madero escribe a Rosario es en realidad un poema para él mismo. Para su yo del futuro. Para el yo al que va acercándose día a día. “Esta mañana he deambulado por los alrededores de la Villa pensando en mi vida”,³²⁴ escribe, a manera de diario de viajes pero sin dar mayor información ni decir qué pensó acerca de su vida, aunque es evidente que no tiene mayor relación con la vida que dejó atrás sino con la que se le pone enfrente.

Esta parte remite al Bolaño joven que vivió justamente por los alrededores de la Villa de Guadalupe desde los 15 años. Bolaño se expresa a través de su personaje. ¿Frase autobiográfica? Frase encubierta para recuperar una sensación dejada en los recovecos del tiempo pasado, de ese tiempo personal en el que podemos ver a un Bolaño deambulando en la calle, en la periferia de su vecindad, su hogar de ese entonces, pensando no en otra cosa que en sí mismo. Mónica Maristáin refiere así esta etapa de la vida de Bolaño:

La familia Bolaño llegó a México en 1968, cuando Roberto tenía 15 años. Los motivos fueron la mala salud de Victoria, su madre, que sufría de asma. [...] Los primeros meses de la familia transcurrieron en la casa de unos amigos de Victoria que habían venido a estudiar al Distrito Federal. Luego alquilaron una casa en la colonia Nápoles [...] Finalmente, recalaron en la calle Samuel número 27 –en la colonia Guadalupe Tepeyac–, en un edificio de tres pisos en donde vivieron de prestado [...] cuesta imaginar al autor que destaparía varias de las cloacas sobre la que está asentada la ciudad más poblada del mundo, en otro paisaje que no fuera el que se construye día a día en ese México profundo que recorre de ida y vuelta las avenidas Guadalupe y De los Misterios, que abraza con la misma generosidad a los roedores más grandes de la urbe, los devotos a la virgen de Guadalupe más conspicuos y la comunidad más variopinta de “teporochos” (alcohólicos consuetudinarios) que dan color y movimiento al largo trayecto peatonal que inicia en el Eje 2 y concluye en la Basílica de Guadalupe.³²⁵

³²³ P. 244.

³²⁴ P. 27.

³²⁵ *El hijo de míster Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Almadía, México, 2012, pp. 31-33.

La escritura de ficción puede incorporar, como lo hace Bolaño, elementos de la biografía del autor que, transfigurados en la narración, se ponen al servicio de la fabulación pero la enriquecen a tal grado que, como dijo antes Montané Krebs, se “produce un magma” que da como resultado “una literatura muy especial con esto de las reconstrucciones biográficas”.³²⁶

El joven poeta se busca a sí mismo en las calles de la ciudad: “El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases”³²⁷. El diario es lugar de confesión, donde el incontenible grafómano, a renglón seguido, escribe que le preocupa mucho más su educación sexual y poética que su futuro, que va tornándose atractivo, difuso e inquietante.

Carmen de Mora encuentra que ambos, autor y personaje, se determinan mutuamente y se atreve a postular: “En cierto modo, García Madero es una especie de alter ego de Bolaño; la utilización de la primera persona y la forma de diario invitan a tomar en cuenta esta hipótesis”.³²⁸

No es la única que piensa esto. En la tesis “Los detectives salvajes y el problema del sujeto: hacia una descripción de la experiencia en el sistema-mundo” (2011), Diego Andrés Muñoz Casallas realiza un esquema de cada personaje y sus posibles sujetos referenciales. En la página 204, encontramos que García Madero tiene como (posible) fuente de inspiración al propio Bolaño y a Juan Esteban Harrington, uno de los infrarrealistas más jóvenes del movimiento.³²⁹

³²⁶ *Op. cit.*, 2005, p. 20.

³²⁷ P. 27.

³²⁸ *Op. cit.*, 2011, p. 173.

³²⁹ Véase en línea (última fecha de consulta: 20 de noviembre de 2017):
<http://www.bdigital.unal.edu.co/7260/1/04489551.2012.pdf>

Sin embargo, más allá de postular que, efectivamente, exista una relación cercana entre este Juan García Madero y Roberto Bolaño, me interesa mostrar cómo los límites entre autor y personaje son difusos, pero que lo son precisamente por el uso consciente de las narrativas autobiográficas y de la capacidad que tienen para llevar la ficción a otro nivel de especulación sobre los límites de la realidad y la ficción. Esto, por supuesto, depende de la habilidad de cada escritor.

De regreso al fragmento donde García Madero le escribe un poema a Rosario, leemos las siguientes preguntas: “¿Tendrá novio Rosario? ¿Si tiene novio, será un tipo celoso y posesivo?”.³³⁰ En sus interrogantes, que no hace explícitas sino en su diario, acerca del compromiso amoroso que puede tener la mesera, el joven barbo intuye uno de los rostros del horror: ese novio celoso y posesivo pronto aparecerá en la figura de Alberto, el proxeneta.

Pasan ocho días. Madero reencuentra a los detectives salvajes. No duda en intercambiar direcciones. Y el mundo se abre. Los nombres de los personajes con los que celebra las reuniones de la “tribu” traen consigo un hálito de “algo en mí, aunque todavía no sé qué”,³³¹ a manera de *déjà vu*. Las reuniones se hacen en tres lugares: en el Café Quito, en la casa de las hermanas Font, afincada en la colonia Condesa, y en la casa de Catalina O’Hara, en Coyoacán. El reencuentro, aunque se da en buenos términos, “estuvo a punto de terminar en tragedia”.³³² La secuencia de hechos traen consigo un primer atisbo del horror. Primero el joven diarista miente sobre sus orígenes (como si viviera una vida alterna); el 10 de noviembre, Juan García Madero llega al Encrucijada Veracruzana, se entrevista con Rosario, una de las meseras e intercambian información personal: “También le pregunté de dónde era

³³⁰ P. 27.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

ella. Del mero DF, dijo. ¿Y tú? Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento” (p. 27). Acto seguido, Brígida, la mesera que acarició el pelo del diarista como al descuido, ahora le propone una felación. Entre meseras, luchan por ganarse los favores del joven poeta. El poema “El vampiro” de Efrén Rebolledo se signa en este acto; García Madero da manotazos al aire y recita versos confusos procedentes de universos singulares que se despliegan concéntricamente de adentro hacia afuera, yendo de lo centrípeto a lo centrífugo:

De tanto en tanto Brígida levantaba los ojos de su trabajo, sin por ello soltar mi miembro viril, y buscaba mis ojos. Yo entonces cerraba los míos y recitaba versos sueltos del poema “El vampiro” que más tarde, repasando el incidente, resultaron no ser en absoluto versos sueltos del poema “El vampiro” sino una mezcla diabólica de poesías de origen vario, frases proféticas de mi tío, recuerdos infantiles, rostros de actrices adoradas en mi pubertad (la cara de Angélica María, por ejemplo, en blanco y negro), paisajes que giraban como arrastrados por un torbellino.³³³

En esta escena se libera la libido y la imaginación; ambos dan como resultado una escena sumamente gráfica donde poesía y sexo convergen en un mismo punto; a su vez, se diluye el pasado de García Madero, quien recuerda episodios de su infancia, viejos objetos del deseo (Angélica María y otras actrices) y los mezcla con sus saberes literarios (poemas de orígenes varios). En otras palabras, se habla de una transformación psíquica que juega a materializar en el diario una confesión de carácter privado.

Pero es precisamente en este punto, que el acto sexual se ve interrumpido por el patrón de Brígida; éste, que llega de improviso, somete a su empleada a una serie de actos sexuales pseudo-violentos que signan, a su vez, la obra del Marqués de Sade.³³⁴ El patrón de Brígida, del que no se dice abiertamente nada más, pero que hace pensar en el proxeneta que hace uso de las mujeres que tiene a su cargo, representa uno de los rostros del horror, ese algo

³³³ P. 30.

³³⁴ En la colección de voces de la segunda parte, el fragmento correspondiente a Simone Darrieux retoma el argumento de los libros más conocidos del Marqués de Sade desde la mirada de una joven aficionada al masoquismo, p. 240.

inminente que Carmen de Mora explica como “una inminencia que finalmente no se produce”.³³⁵ Pero el *l'enfant terrible*, con el miembro de fuera, aún sin poder procesar todo por la “celeridad de los hechos que acababan de ocurrir”,³³⁶ reencuentra ahí mismo a los detectives salvajes.

El humo de la mariguana que los envuelve no es sino el rechazo del autor por hacer que su narrador, el diarista ficcional, describa con visos de objetividad, si esto es posible, las personalidades de quienes se refugian en el secreto, en la vaguedad, en la discordia con la claridad de un hecho de facto. La fatalidad hubiese sido la posible sorpresa, y consiguiente venganza, que el patrón de Brígida infringiera contra Juan García Madero. Éste, víctima y conjurador de la pasión arrebatada de Brígida, cuyas actividades con el patrón se sugieren como recurrentes, es el *culmen* de una serie de competencias entre meseras. Esto es vivir peligrosamente entre la inocencia y la pecaminosidad.

Y a eso se refiere García Madero cuando indica en su diario que las cosas hubiesen podido terminar mal. “Por lo demás todo terminó bien, aunque estuvo a punto de acabar en tragedia”.³³⁷ Y lo hubiera sido si el patrón de Brígida los encontrara en pleno acto sexual. Probablemente se hubiera recurrido a la violencia para darles una lección a ambos debido a que se sobreentiende que Brígida era su amante además de su empleada.

Ya reintegrado a la vida en común que comparte con este grupo juvenil de poetas sin oficio ni beneficio, García Madero describe ciertos detalles de la vida de Ulises Lima que no dejan de llamar la atención sobre el personaje; primero resulta llamativo que sea la casa de Lima el primer lugar en el que rapsoda se reúne con sus amigos cuando, tiempo antes, la

³³⁵ Carmen De Mora, *op. cit.*, 2011, p. 177.

³³⁶ P. 31.

³³⁷ P. 27.

información acerca de los sitios de reunión eran otros: el Café Quito, la casa de los Font y la casa de la pintora Catalina O'Hara.

Esto habla del carácter poco planeado e informal que caracteriza a los realvisceralistas. Ahí, en el cuarto de azotea que es la residencia del poeta más misterioso del grupo, el más temible, el que es una bomba de tiempo a punto de estallar,³³⁸ García Madero escucha atento, absorbe y apunta los detalles de la experiencia que tiene lugar frente a sus ojos: “Los visitantes, obviamente, deben sentarse en el colchón o en el suelo o permanecer de pie”.³³⁹

Las reuniones tratan de poesía. “¡La camaradería es espontánea y magnífica!”³⁴⁰ El vate adolescente se siente en comunión. Lejos del peligro. En casa. Y la reunión se prolonga hasta las tres de la mañana. Llama la atención que la minúscula ventana que da al exterior del aposento de Lima, compuesto de un colchón, una mesa, una silla y numerosos libros, trae la fantásica posibilidad de los sacrificios humanos. Esto lo dice Lima advirtiéndolo antes de Carlos Monsiváis. Esta anotación en el diario, tan de pasada, en realidad es insospechadamente insinuante: sospecha del horror, presente en cada instante y al que el poeta da la cara. [esto también lo has mencionado dos veces antes sin profundizar]

El robo de libros es otra anotación que muestra la frágil línea entre la militancia poética y el delito. García Madero advierte que la mayoría de los libros que leen los realvisceralistas, si no es que todos, son robados. Esto les da a los libros un aura distinta a que si fueran comprados. De alguna manera, comprar los libros, franceses en su mayoría, viene a ser una especie de tributo al sistema, al capitalismo que pone al alcance de los lectores

³³⁸ P. 46.

³³⁹ P. 33.

³⁴⁰ *Ibíd.*

los libros pero que a la vez los aleja de ellos sometiéndolos a un precio de mercado que, a todas luces, nuestros poetas no alcanzan a cubrir por tener otras necesidades más apremiantes que solventar.

El aura que poseen estos libros proviene a su vez de la autoría; se trata de escritores franceses poco conocidos por los que se interesan los realvisceralistas, hecho que García Madero consigna en su diario como índice de su actividad, y que es reforzado por el hecho rebelde de que son robados a conciencia en la Librería Francesa de la Zona Rosa y en la Librería Baudelaire de la calle General Martínez.³⁴¹

Al día siguiente en el café Quito, el diarista ficticio se reúne con Jacinto Requena, Rafael Barrios y Pancho Rodríguez, otra camada maldita del realvisceralismo. Esto pertenece a la entrada del 12 de noviembre. Y destaca, por entre los demás, la cómica participación de Pancho Rodríguez, quien deja asomar un poco de envidia a la relación que sostiene Lima (su mejor amigo, dice él) con Belano, quien, junto a Felipe Müller, llegó al realvisceralismo después del golpe de estado de Pinochet en el Chile de 1973. Y confiesa a García Madero que el dinero que se utilizó para la revista de la “tribu” (la *Lee Harvey Oswald*), proviene de la venta de mariguana.

García Madero lleva un diario que da fe, a manera de registros, de su día a día; ensaya diálogos, propone ambientes, maneja con destreza las acotaciones respectivas a las participaciones orales de cada miembro. Pero debe insistirse en que se trata de un fingimiento del autor, Roberto Bolaño, es decir, el yo que es producido simula la escritura de un diario personal, cuando se trata únicamente de una estrategia de escritura cuya intención es mezclar géneros y construir la novela de forma experimental.

³⁴¹ P. 34.

La narrativa promovida por la forma abierta del diario narra novelescamente lo que en apariencia es el diario personal de un personaje que se involucra con un grupo de poetas, pero que está construido de tal modo que se desliza entre los recovecos de una historia contada a partes, a fragmentos, pero con una unidad discernible: la de la búsqueda hacia adelante, de espaldas, del punto que se va dejando atrás. García Madero tiene su propia personalidad, su propio ego, su propia historia personal, pero, como hemos visto, es la vivencia del autor, Roberto Bolaño, la que de algún modo influye en la construcción del personaje.

En este punto, me parecen acertadas las explicaciones que ofrece Matei Chihaiia y Zofia Grzesiak sobre el nivel de involucramiento autobiográfico que se presenta en la narrativa de ficción de Roberto Bolaño. Para Chihaiia, Bolaño opone a una literatura de consumo o de masas el ardid de la “experiencia interior” conjugada en el plano de las ficciones heteronómicas. Para ella, *Los detectives salvajes*, novela “compuesta de fragmentos narrados de manera autobiográfica, confirma la transformación del género de la autobiografía [...] en “una forma de ficción”, es decir:

Es autobiografía lo que no lo parece. La diferencia entre ficción y no ficción, entre autor y narrador, tiende a borrarse cuando en los mundos imaginarios asoma una experiencia interior que está en la raíz de la obra. [...] Explica (Bolaño) que el momento autobiográfico dentro de la ficción sirve para constituir un narrador individual, para evitar el peligro de perderse, de sumirse en el «nosotros» pantanoso de las novelas escritas al gusto del público.³⁴²

Aunque Chihaiia se refiere a Arturo Belano, apunta algo interesante: “Merece preguntarse por qué vertientes se desliza el autor entre sus personajes y qué funciones desempeña el autorretrato en los textos de Bolaño”.³⁴³ En efecto, en esta novela el autor se

³⁴² Matei Chihaiia, “Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño”, en *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). Iberoamericana/Vervuert, España, 2010, p. 142.

³⁴³ *Ibid.*

desliza no sólo a través de Belano, sino a través de otros personajes como García Madero; en éste hallamos también el matiz de la experiencia interior volcada a la escritura de una intimidad expuesta. El diario personal opera precisamente como esa vertiente por medio de la cual Bolaño desliza una parte de sí mismo, la de su propia experiencia como poeta joven en la ciudad de México.

A este respecto, Zofia Grzesiak habla de la “declinación del yo”, donde expone un modo de operación que en Bolaño tiene actividad constante. Ella habla de los “yos de Bolaño” y niega que Chihaiia tenga razón respecto a la vertiente heteronómica de su literatura, es decir, a aquella que reconoce en Arturo Belano, por ejemplo, el canal por el cual el autor desliza parte de su experiencia interior a la ficción; para Grzesiak el problema queda zanjado cuando se reconoce que en los textos de Bolaño habita un “sujeto siléptico” que

empieza a ser dominante en la segunda mitad del siglo XX y representa el estado actual de la evolución de la relación entre el “yo” empírico del autor y su “yo textual”. La silepsis, término procedente de la retórica clásica, es un “tropo que consiste en usar a la vez una misma palabra en sentido recto y figurado” [...]. La identidad del sujeto siléptico no depende de la oscilación entre la superficie y la profundidad, sino que se despliega horizontalmente, dado que está basada en la interacción e interferencia de los “yos”. [...] Así que el sujeto no trata de descubrir su “yo profundo” o el misterioso orden universal, sino de coleccionar datos que prueban la existencia de la dimensión fáctica de la realidad (en la que se encuentra también el autor empírico). De este modo, la persona del autor vuelve al texto, deja en él una marca, una impresión individual distintiva que crea su identidad, desde el punto de vista del lector, junto con los datos acerca del escritor que podemos fácilmente obtener por otros medios (entrevistas, diarios, *online*).³⁴⁴

En este sentido, puede verse a García Madero como uno de los “yos” de Bolaño desde la óptica del sujeto siléptico. La persona de autor, es decir Bolaño, vuelve al texto, sí en Arturo Belano pero también en García Madero, y así, sus “yos” van desplegándose horizontalmente; después, cuando se emprende una investigación sobre su vida, como en el

³⁴⁴ Zofia Grzesiak, “Roberto Bolaño: la declinación del ‘yo’”, en *Castilla. Estudios de literatura*, vol. 7, España, 2016, pp. 760-761.

caso de este trabajo, se descubren referencias sobre su juventud en México como poeta. Esto por medio de entrevistas, notas periodísticas o testimonios de terceros. En todo caso, cuando hablamos de la proyección que tiene García Madero en su propio diario de ficción, hablamos de igual modo de esa marca de autor, de esa “persona del autor” que “vuelve al texto”, así sea de manera cifrada. En resumen, experiencia interior e involucramiento autobiográfico son constantes en el diario personal de García Madero.

Por otro lado, la novela-diario se caracteriza por la datación y el fragmentarismo. Datación se refiere a lo que ya se señaló antes: la marca de los días en los que se escribe; el fragmentarismo hace referencia al carácter parcial de las anotaciones diarísticas, donde, poco a poco, se busca la descripción fragmentaria de lo más importante sucedido en el transcurso de un día. El diarista no busca una descripción completa de las cosas, sino sólo aquello que para él fue lo más importante, de ahí lo decididamente fragmentario.

La entrada del 13 de noviembre se centra en la descripción que García Madero hace de las acciones de Lima y Belano en su aparente vagabundeo, disfrazado de investigación, que llevan a cabo en la Ciudad de México y que remite especialmente a la venta de marihuana a domicilio. Durante el trayecto, de un lado a otro, el activo versificador lee sus poemas a sus amigos. Se siente condecorado con ellos. Y así, peligro y poesía se unen una vez más, mientras continúa cifrándose esa “inminencia” de que hablaba Carmen de Mora.

En la entrada del 14 de noviembre entra a escena un personaje sumamente importante: el papá de las hermanas Font, Joaquín –Quim– Font, quien, desde las primeras referencias que se hacen de él, hechas por Pancho Rodríguez, se le adjetiva como “chalado”, “tocadiscos” o miembro de “la casa de la risa”.³⁴⁵

³⁴⁵ P. 37.

Pero este loco, que es una especie de oráculo, y que recibe la visita de Rodríguez y García Madero con poco agrado, parece ser el único con sentido común. Él les advierte, les da consejos bien intencionados con el fin de combatir esa desesperación que los asola como si quisiera evitar que delincan o sufran algún tipo de peligro o contratiempo.

Quim Font es arquitecto y colaborador, en el diagrama, de la efímera revista de los realvisceralistas. Él logra interpretar los actos de los jóvenes poetas, e intenta advertirles sobre los peligros de continuar por este camino riesgoso. Las palabras de Font, en el marco de los hechos narrados, invoca la oportunidad para llevar la senda del camino por otros derroteros; no es que se oponga a la visión de vida poética que los realvisceralistas encarnan, sino que intenta, dentro de sus propios recursos, evitar la caída a los abismos de García Madero, Belano y Lima (y de todos en general); estos dos últimos parecen, como se ha dicho en otras oportunidades, hijos sin padre, sin madre, totalmente huérfanos. Casi fantasmas.

¿García Madero recorre, como ellos, el mismo camino de peligro y riesgo? Porque Quim Font no es sólo el loco que, a su modo, tiene razón sobre lo que dice, sino que también es esposo, padre y cabeza de familia, responsable de las hermanas Font y de Jorgito Font.

Quizá por esto mismo decide congraciarse el 31 de diciembre con Juan García Madero, con quien existe, como el lector sabe, una relación tensa basada en algunas bromas telefónicas. Por eso, quizá, las palabras proféticas de Font fracasan en su intento por cuidar a los poetas de los peligros de sucumbir a los abismos.³⁴⁶ En fin, proféticas advertencias que culminan en el fracaso desde el punto de vista del capitalismo, que exige cierto tipo de

³⁴⁶ El personaje de Quim Font recuerda un poco los versos del poema “Los locos”, de Luis Alberto Spinetta, poeta y músico argentino, que dicen de este modo: “*los locos corren/por el pasto sin gritos/por la pradera venenosa/y por la piel entre la luna./Y los locos giran/sin temor al mareo/de la casa al árbol/de la ayuda al horror./Cuando uno de los locos hable/los cuerdos retozando en la penumbra/oirían el ruido/y verán las verdades*”. Luis Alberto Spinetta, *Guitarra negra*, Editorial La Marca. Biblioteca del erizo, 2003, p. 32.

funcionamiento, donde el triunfo sólo es concebible en función del dinero que puedas acumular.³⁴⁷ El fracaso que es, para los detectives salvajes, quizá la punta del iceberg de las constantes aventuras o peripecias futuras que están por realizar.

He aquí algunas de sus palabras: “Hay una literatura para cuando estás aburrido. [...] Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Arturo Belano. Grave error”.³⁴⁸ Quim Font, desde la Clínica de Salud Mental El Reposo, tiene razón. La tiene porque el lector sabe que las relaciones establecidas entre ellos y la poesía, como un desafío a la poesía de escritorio, a la poesía de burócratas, es legítima, sí, pero también peligrosa para la salud física y mental:

Y yo se los dije. Se los advertí. Les señalé la página técnicamente perfecta. Les avisé de los peligros. ¡No agotar un filón! ¡Humildad! ¡Buscar, perderse en tierras desconocidas! ¡Pero con cordada, con migas de pan o guijarros blancos! Sin embargo yo estaba loco [...] y no me hicieron caso”.³⁴⁹

Las palabras de este hombre tienen lugar después del fatídico 31 de diciembre cuando los detectives salvajes, junto al impulsivo grafómano, salen huyendo de la ciudad en el Ford Impala blanco de Quim, remedando, como bien apunta Pablo Corro Pemjean, la película de Win Wenders, “la del poeta viajando en los años setenta del siglo XX por una Alemania que mantiene silenciado su terrible pasado reciente, cuyo título resulta elocuente: *Falsche*

³⁴⁷ Para Daniel Bell el capitalismo “es un sistema económico-cultural, organizado económicamente en base a la institución de la propiedad y la producción de mercancías, y fundado culturalmente en el hecho de que las relaciones de intercambio, las de compra y venta, han invadido la mayor parte de la sociedad”, en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Editorial, 1977, p. 27. Como se puede inferir, García Madero está en los márgenes de este funcionamiento de estructuras económicas, dado que no tiene un trabajo estable, por lo que, de algún modo, está en los márgenes del capitalismo mismo, con sus relaciones de intercambio de compra y venta.

³⁴⁸ P. 205.

³⁴⁹ P. 206.

Bewegung (1975) o El movimiento falso”.³⁵⁰ Este película está basada en la obra de Goethe: *Wilhelm Meister o Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de 1795.

La locura de Quim, que como explica Pancho Rodríguez a García Madero en la entrada del 14 de noviembre, se le presentó desde el año pasado, es decir, desde 1974, cuando tuvo su primer episodio y fue internado en el psiquiátrico, se explica en 1975 por la aparente disposición que tiene su hija Angélica para perder su virginidad con el primero que se le ponga enfrente: “El caso es que se lo pasa todo el día pensando en quién será el gandalla que desvirgue a su hija y eso resulta excesivo para un hombre solo”.³⁵¹

Pancho Rodríguez es seguramente uno de los que compiten para llegar a esta meta. Pero esta entrada, antes de continuar con algunos comentarios en torno a la figura de Quim Font, tiene otra presencia importante: la del fantasma de Laura Damián, la joven poetisa que muere a corta edad. Sus padres crearon y patrocinaron en su honor el concurso de poesía “Laura Damián”. Uno de los premios le fue concedido a la hija de Quim Font, Angélica Font (con solo 16 años), por lo que la relación entre el fantasma de Damián, su padre, Quim, Angélica y los detectives, no puede ser más cercana.

Como he dicho, la presencia incorpórea de Damián es un estímulo para el trabajo creativo del grupo realvisceralista. Y es, de alguna forma, la otra musa que acompaña a Cesárea Tinajero en esa conformación, atribuida por los otros, del ideal inalcanzable pero posible por ello de encontrar.

³⁵⁰ “Patricia Espinosa, *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad*”, Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 3, no. 4, 2015, pp. 135-136. En línea (última fecha de consulta: 29 de noviembre de 2018): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819149> .

³⁵¹ P. 38

La crítica general a la obra de Roberto Bolaño observa más, a veces hasta llegar al descuido del propio diarista ficticio –Juan García Madero–, a los protagonistas vitales de la novela –Belano y Lima–, y no es para menos; sin embargo, haciéndoles justicia a los otros miembros del realvisceralismo, las hermanas Font ocupan un lugar elemental. Ellas, lejos de la ventaja socioeconómica que tienen sobre los demás, son quienes mantienen activo el grupo a través de las constantes visitas que reciben en su hogar. María, a decir de Pancho Rodríguez, es la única de las hermanas Font que no es virgen. “María es alta, morena, de pelo negro y muy lacio, nariz recta (absolutamente recta) y labios finos. Parece de buen carácter aunque no es difícil adivinar que sus enfados pueden ser prolongados y terribles”.³⁵²

Del 14 al 19 de noviembre, García Madero pasará de ser amigo a ser su amante, sumándose a la lista que integran Piel Divina y Moctezuma Rodríguez, hermano de Pancho Rodríguez, ambos realvisceralistas. El primero que acerca al joven poeta a la casa de los Font es Pancho. Pero lo hace para que García Madero le cubra las espaldas en su afán de desvirgar a Angélica Font, la única de las hermanas que supuestamente continúa célibe.

Esto hace que García Madero y María Font inicien una amistad que culmina en el sexo. Esto irónicamente provoca que el recibimiento que Quim le da a García Madero, frío y desconfiado al principio, luego se torne cálido. Quim agradece al joven poeta el hecho de acompañar a su hija en sus merodeos por la colonia Guerrero. Allí es donde García Madero establece contacto con Lupe. María quiere que Lupe deje su vida de esclavitud sexual, pero Alberto, su proxeneta, no la dejará ir fácilmente dado que saca provecho precisamente de esta explotación sexual; Lupe lo describe entre vítores, muestras de admiración y relatos hiperbólicos.

³⁵² *Ibíd.*

María, además de escribir poesía, pinta acuarelas en su habitación de la pequeña casa situada dentro de la gran casa de los Font. Llama la atención la descripción que García Madero hace de uno de sus cuadros, a todas luces terrorífico:

Las dos mujeres en la falda del volcán [...] se daban pellizcos en los brazos; una de ellas reía [...]; la otra lloraba [...]; en los riachuelos de lava [...] flotaban envases [...] muñecas calvas y cestas de mimbre repletas de ratas; [...] en el cielo [...] se gestaba una tormenta [...] El cuadro era horroroso.³⁵³

La descripción del cuadro se hace el 15 de noviembre y revela un aspecto inquietante que pone sobre aviso a García Madero, aunque sin que éste sienta algún tipo de miedo o precaución; al contrario, las situaciones complicadas parecen irle gustando cada vez más. Y por supuesto, la descripción del cuadro remite de nuevo a la inminencia del horror, además de que hace pensar en los cuadros de Leonora Carrington, Frida Kahlo y Remedios Varo.³⁵⁴

María Font indica a García Madero, cuando ambos caminan sobre la calle Guerrero,³⁵⁵ que tiene que mostrar valentía en caso de que el padrote de Lupe, la joven prostituta de 18 años, se vea perseguida o violentada por éste. Lupe se encuentra en horas de trabajo cuando María y García Madero la invitan a tomar el café. Estas son las palabras del envalentonado

³⁵³ P. 24.

³⁵⁴ La descripción hace recordar los cuadros *Ícono* (1954) y *Premonición* (1953) de Remedios Varo; el primero en específico por los tonos rojos que evocan la presencia de los ríos de lava (anuncio de la tragedia o la fatalidad), y en general ambos por el contexto onírico y los elementos presentes en esta dimensión de lo irreal, pinturas que transmiten desolación, tristeza o fatalidad por venir. En el caso de Leonora Carrington, son muchos los cuadros que evocan precisamente esta acuarela de María Font, pero quizá el cuadro *Trabajo siniestro* (1973), por los dibujos de seres extraños (dibujos casi infantiles), que danzan alrededor de una olla, donde se cocinan tres seres más, en un ambiente festivo pero opresivo, tenga alguna relación con el ficticio cuadro ya nombrado. Finalmente, las mujeres que se dan pellizcos en los brazos, mismos que hacen pensar en la propia María Font y en su hermana Angélica, remite al cuadro *Las dos Fridas* (1939), de la mexicana Frida Kahlo que se versiona a sí misma en dos contextos personales claros, pero con un punto en común: la exposición dolorosa del yo. Si relacionamos los cuadros o las estéticas, surrealistas en muchos casos, de estas tres pintoras, no podemos evitar pensar en la condición de la mujer, especialmente, en la condición de la mujer que vive explotada sexualmente, como es el caso de Lupe.

³⁵⁵ P. 48.

aedo: “Pensé que bromeaba. Luego sopesé la posibilidad de que hablara en serio y la situación se me pintó francamente atractiva”.³⁵⁶

María inaugura al vate en el ámbito de la sexualidad, pero también le abre la puerta a un territorio más grande e inhóspito. Territorio que, de alguna manera, se prefigura y profetiza en la acuarela que María pinta y a la que García Madero dedica algunas observaciones como al descuido, sin imaginar que él mismo tendrá un papel activo dentro de la matiné que entraña la acuarela. A su vez, la acuarela es metáfora del mundo peligroso que recorren los poetas realvisceralistas. Y es una más de las imágenes del horror de lo inminente.

La entrada del 17 de noviembre está dedicada a Quim Font; en la del 18 de noviembre, todavía teniendo como escenario central la casa de los Font, García Madero describe un día largo. Inicia con una serie de fotografías que comparten Ernesto San Epifanio y las hermanas Font; continúa con una sesión de mariguana al lado de los agregados al convivio: Rafael Barrios y Bárbara Patterson; y culmina con los episodios sexuales del poco experimentado adolescente con María Font. García Madero pasa todo el día en casa de los Font. Llama a casa de sus tíos: “Sólo encontré a mi tía Martita, que al oírme se puso a gritar como una loca y luego a llorar”.³⁵⁷

Por fin, después de desayunar copiosamente, decide dormir un poco, pero es despertado a puntapiés por un celoso Pancho Rodríguez, quien cree que García Madero se acostó finalmente con Angélica, convirtiéndose así en el campeón de esa supuesta competencia que Rodríguez inventó. Pero las cosas marchan a modo; Pancho invita a García Madero a su casa una vez convencido que Angélica continúa inmaculada. La descripción de su hogar no puede contrastar más con la casa de los Font. Allí, en el corazón de la ciudad, si

³⁵⁶ P. 49.

³⁵⁷ P. 71.

uno no se fija en las apreturas, dice Pancho,³⁵⁸ García Madero vuelve a consumir mariguana. Recuérdese que la primera vez que le ofrecen mariguana éste se rehúsa, por lo que entendemos que mientras más confianza siente al interior de la “pandilla”, más permisivo, para consigo mismo, se vuelve al asunto de compartir los estimulantes.

Se les une un personaje más: Piel Divina. Éste relata la anécdota de cómo fue corrido de la casa de los Font y se le prohibió la entrada. La razón: sostener relaciones sexuales con María y ser descubiertos por la mamá de ésta en pleno acto. García Madero parece sentir celos. Finalmente, tras despedirse y titubear respecto a si regresa a casa de sus tíos, llama por teléfono a María. Pasa la noche con ella. El presente, hasta ese momento, no puede ser mejor para el joven diarista. María Font es un personaje sexualmente activo, liberal, que desafía los convencionalismos de la época y que es descrita como una figura transgresora.

Cuando la encuentran en pleno acto sexual con Piel Divina, en medio de una *fellatio* (el poema de Efrén Rebolledo, “El vampiro”, vuelve a signarse), ella no se inmuta y le pide a éste continuar en el punto mismo donde fueron interrumpidos. Después, cuando Piel Divina es expulsado de la casa familiar, María tampoco manifiesta incomodidad. Es como si el suceder de las cosas, más allá de su presencia, fuera independiente a ella. Como si el correr del río del tiempo y sus circunstancias fueran una más de sus acuarelas.

Pero el joven García Madero queda prendado de ella. Los días continúan y la relación con María parece crecer; sin embargo, aparece de nuevo ese signo anunciador del horror. El 21 de noviembre, cuando tiene lugar una fiesta en casa de la pintora Catalina O’Hara, María, casi al final, le dice al oído al joven diarista: “el desastre es inminente”.³⁵⁹ ¿Por qué advertirle de algo que aparentemente no tiene razón de ser? Es como si entre poetas presintieran la

³⁵⁸ P. 74.

³⁵⁹ P. 86.

llegada del horror que, no por indefinible, es menos inquietante. Recuérdese que María es quien vincula a García Madero y a los detectives salvajes al universo sórdido de Lupe; ella y su padre, Quim Font, presienten que algo está a punto de gestarse y que no puede deparar nada bueno. Intuición en la que aciertan.

Después de tres días fuera de casa, Quim Font da dinero y ropa a García Madero como agradecimiento por velar por la integridad de su hija, cosa que irónicamente está lejos de la realidad. Para Quim, María debe ser protegida de cualquier peligro. Pero es aquí, precisamente, cuando comienzan los problemas de García Madero con ella. La entrada del 23 de noviembre es el comienzo del fin de las relaciones entre ambos. María le reprocha haber aceptado el dinero de su padre (como si García Madero fuera un proxeneta) y ese mismo día se aleja de él para siempre. Todo esto sucede del 14 al 23 de noviembre. Nueve días de sucesos vertiginosos. Pero el verdadero fin realmente se avecina de un modo que García Madero no puede imaginar, aunque sí presentir a lo largo de los siguientes días.

Téngase en cuenta que el diario del incesante grafómano está escrito (regla general en los diarios personales) al final del día en que ocurren los hechos narrados o al día siguiente, pero respetando la fecha de los acontecimientos que se registran. En el caso de los días que siguen al 23 de noviembre, fecha en que concluyen las relaciones amorosas con María Font, hasta culminar de manera desastrosa el 31 de diciembre, se entiende que García Madero escribe algunas de las entradas de su diario al día siguiente de que culminó la serie de acontecimientos y no necesariamente al final de cada día.

Existen dos momentos en que el poeta es explícito respecto a la escritura de su diario. El 19 de noviembre, después de una sesión intrigante con Piel Divina y los hermanos Rodríguez, llama por teléfono a María; ella le pide que espere un par de horas para entrar furtivamente a su casa. Con el fin de hacer tiempo, escribe: “Como no tenía dinero para

meterme en una cafetería, me quedé en la misma plaza, sentado en un banco, escribiendo mi diario y leyendo un libro con poemas”.³⁶⁰ Después en la entrada del 30 de noviembre, rememora la noche anterior, la del 29, justo cuando tuvo lugar “algo terrorífico” (señal, presagio, advertencia): la disputa verbal entre Rosario y Brígida. Otra imagen que se cifra en el territorio de las incertidumbres y que vaticinan la calamidad que está por venir.

El diarista vuelve a huir de la escena, como si ese constante desplazamiento hacia adelante, en forma de huida, fuera parte integral de su personalidad. Para lo que nos ocupa ahora, apunta: “Estaba en el Encrucijada Veracruzana, apoyado en la barra, escribiendo indistintamente mi diario y algunos poemas (puedo saltar de una disciplina a otra sin ningún problema)”.³⁶¹ Esto nos recuerda las palabras de Beatrice Didier sobre el carácter contenedor del diario como género privado de escritura: “El diario íntimo del escritor pronto se convierte, ante todo y por encima de todo, en un depósito de escritura”.³⁶² Las palabras se vuelven escritura y cuando lo hacen su materialidad constituye la narración diarística. Es en este sentido que el objeto-diario se vuelve el lugar donde se deposita la escritura autorreferencial de todo diario.

La escritura del diario se da en cualquier momento, no en la noche o al final del día, sino simultáneamente a otras actividades como la lectura y escritura de poemas.³⁶³ Como si poesía y diario fueran una sola cosa, dos dimensiones de la escritura con la que el poeta de 17 años no tiene ningún problema. Aprovecha el tiempo. Escribe el diario cuando tiene que esperar algo concreto, aplazar una cita o cuando espera que la vida misma le presente alguna

³⁶⁰ P. 80.

³⁶¹ P. 96.

³⁶² *Op. cit.*, 1996, p. 44

³⁶³ Cabe destacar que el ingreso a las filas del realvisceralismo no sólo abre un mundo nuevo para el precoz adolescente, sino que verdaderamente lo vuelve más creativo. En la entrada del diario del 28 de diciembre leemos: “¿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”, p. 124.

oportunidad para tomar partido. En el primer caso lo hace para matar las horas en lo que acude a la cita en casa de María Font; en el segundo caso como parte de esa dinámica de estar disponible a lo que pueda presentarse.

Es de notar que la escritura diarística es una actividad incesante en la nueva vida de García Madero. ¿Habría un antes? El diario comienza cuando entra al grupo, y aunque no cabe preguntarse, por ser un personaje de ficción al servicio de una ficción más grande que de alguna forma lo desvanece, si escribía un diario antes de engrosar las filas del real visceralismo, sí me parece pertinente darle cabida no a esta posibilidad sino al hecho de escribir desafortadamente en ese perpetuo “estar disponible”. Con esto último me refiero a que una vez tomada la decisión de volverse poeta y de pertenecer al real visceralismo, García Madero pasa los días a la espera de cualquier acontecimiento, de cualquier experiencia, y cuando ésta se presenta no duda en hacerse partícipe, de ahí el “estar disponible” a todo lo que suceda, sin prisas pero tampoco sin objeciones.

En este punto es preciso recordar que la presencia manifiesta del horror inminente (aquel que puede poner en peligro la vida propia y ajena) está ligada, astutamente, al carácter fragmentario del diario, y la incertidumbre propia de su escritura, ya que todo diarista no puede saber lo que sucederá al día siguiente; esta es una estrategia de escritura que permite a Bolaño jugar con las expectativas del lector, que entrada a entrada, sigue una historia de modo parcial, progresivo, donde la incertidumbre del yo que narra (García Madero en este caso), es reflejo de la incertidumbre del yo que lee (el lector que es sometido al juego de la narración fragmentaria y progresiva).

A su vez, la novela-diario refleja, de este modo, el proceso subjetivo de un yo que emprende el viaje sin retorno del poeta (ese salto a los abismos de que habla Bolaño en otros lugares), que se traduce en la entrega incondicional al camino de las letras o la poesía. La

incertidumbre de García Madero, que vive el hilo de los días sin pensar en las consecuencias de sus actos, va ligada al carácter de lo contingente, ese “estar disponible” donde puede suceder cualquier cosa en cualquier momento. El diarista registra lo que va ocurriéndole en este estado de ser, mismo que entraña la incertidumbre de lo que está por venir, y que, en este caso, vaticina posibles tragedias.

Hasta ahora las imágenes de la incertidumbre se cifran en: la rata en el parque; el encuentro sexual con Brígida, la mesera; la acuarela de María Font y el episodio en la casa de Catalina O’Hara. Además, la fragmentación propia del diario construye un espacio de lo impredecible, pues la secuencia lógica de la novela se alimenta precisamente de la fingida naturaleza contingente de la novela-diario. El lector reconoce un clima latente en el que en cualquier momento ocurrirá algo desagradable, pero esto nace precisamente de que la novela-diario juega con las condiciones propias del diario donde lo contingente es un aspecto de su naturaleza, misma que trae consigo la incertidumbre propia del diarista que no sabe lo que ocurrirá mañana, pero que cuando ocurra no dudará en registrarlo en su diario.

Los fragmentos de las entradas del diario, donde se habla de sueños horribles y manifiestan oscuros presagios, desde que toma contacto con los detectives salvajes, anticipan de igual modo los hechos que sucesivamente se relatan para culminar en lo ocurrido el 31 de diciembre (fecha, por lo demás, sumamente simbólica). Este día el diarista junto con Belano, Lima y Lupe huyen hacia el norte del país perseguidos por Alberto el proxeneta.

Llama la atención en la primera parte del diario personal que García Madero hable, diga o escriba muy poco sobre Belano y Lima. No los conoce. Los admira. Y llama la atención porque siendo los protagonistas lo más natural es que supiéramos todo de ellos desde el principio, pero no; sabemos mucho más de García Madero y hasta de María Font, por no decir de Ernesto San Epifanio o de Piel Divina, que de los inmateriales protagonistas de esta

épica degradada. Esto en lo que respecta al diario personal, dado que en la segunda parte de la novela (la de la colección de voces) sucede todo lo contrario: los relatos se cifran en las figuras de Belano y Lima.

María Font, como sabemos, es quien introduce a Lupe a su privilegiado círculo social. Lupe, personaje que aparece después en un poema de Bolaño,³⁶⁴ es más un problema a resolver en la primera parte del diario que una entidad activa en la trama. Las entidades activas dentro de la primera parte de la trama son María y Quim Font; ambos intentan protegerla. La cercanía a ella despliega, al nivel de las interrogaciones, una realidad oscura que toca de lleno a los detectives salvajes y a García Madero.

García Madero no lo sabe durante el desarrollo de los hechos previos al día en que conoce a Lupe, es decir, al día en que escribe sobre Lupe y su padrote. Pero los días ocurren, aparentemente, en la vida del huérfano sin tener relación con ella. Hecho que se corta cuando Lupe se acuesta con García Madero. Esto sucede en las vísperas de Año Nuevo. El final de un año, 1975, inaugura una nueva época con el secreto encuentro sexual entre ambos. El registro de este hecho en el diario pertenece a la dimensión de lo íntimo.

³⁶⁴ En *Los perros románticos* (1993), tercer libro de poesía de Roberto Bolaño, en la tercera sección intitulada “Amores”, aparece el poema Lupe: “Trabajaba en la Guerrero [...] y tenía 17 años y había perdido un hijo/Su hijo nació enfermo y Lupe prometió a la Virgen que dejaría el oficio si su bebé se curaba. / Mantuvo la promesa un mes o dos y luego tuvo que volver. / Poco después su hijo murió y Lupe decía que la culpa/era suya por no cumplir con la Virgen.”, Acantilado, 2010, p. 40. Evidentemente, la relación que existe entre esta “Lupe” y la “Lupe” de la novela es prácticamente total; la diferencia es la distinción lejana a lo novelesco que guarda en este registro y que es resultado del género lírico en sí. En “Tras los pasos chilangos de Roberto Bolaño”, Leonardo Tiscareño se da a la tarea de dar con la casa donde Bolaño compuso el poema “Lupe” y donde supuestamente, según el poema, mantuvo relaciones sexuales con ella. Esto, no está de más decirlo, forma parte de ese principio pragmático, producto de una persuasión autobiográfica, que contiene la obra del escritor chileno y que impulsa a innumerables lectores a habitar los espacios físicos que cercan su obra de ficción y su obra lírica. Por principio activo me refiero a que la obra impulsa al lector a encontrar parentescos de la ficción con la realidad empírica. Véase en Roberto Bolaño. Itinerario chilango, *Confabulario*, no. 196, 12 de marzo de 2017, pp. 6-8. En línea (última fecha de consulta: 21 de noviembre de 2017): <http://confabulario.eluniversal.com.mx/tras-los-pasos-chilangos-de-roberto-bolano/>

García Madero termina de forma tajante la relación que mantenía con Rosario, la mesera del bar Encrucijada Veracruzana, que de alguna forma tenía como base el sexo. De nuevo la novela-diario hace uso de la dimensión de lo íntimo, en cuanto a las confesiones sexuales: “Esta noche he cogido con Rosario tres veces” o “Todos los días hago el amor con Rosario”.³⁶⁵

Pero lo íntimo también cobra sustancia con las confesiones de un García Madero abatido por cierta comprensión de la vida o de sí mismo en un territorio desfavorable. Por ejemplo, a pesar de su relación con la mesera, que hasta cierto punto parece estable y sin mayores aspavientos, de pronto se torna ajena para el diarista, quien enamorado de María Font, compadece la ingenuidad de Rosario por satisfacerlo a plenitud:

25 de diciembre

He decidido no volver a acostarme con María nunca más, sin embargo las fiestas navideñas, la agitación que se percibe en la gente que camina por las calles del centro, los planes de la pobre Rosario (dispuesta a pasar el año nuevo en una sala de fiestas, conmigo, por supuesto, y bailando), no hacen sino renovar mis ganas de ver a María, de desnudarla, de sentir sus piernas otra vez sobre mi espalda, de golpear (si así ella me lo demandara) sus nalgas respingonas y perfectas.³⁶⁶

La intimidad se refleja en el modo que tiene García Madero de escribir en su diario lo que no se atrevería a decir. No se atrevería a decirle a Rosario que en realidad piensa en María, así como tampoco se atrevería a decirle a María que no hace más que pensar en ella cuando Rosario vive rendida a sus pies. Pero el fin es inminente. Este rasgo de la personalidad de García Madero de “tirar hacia adelante” se hace más fuerte. La sufrida y supersticiosa mesera nunca se da cuenta de los pesares que aquejan a su “papuchi”.³⁶⁷ Intenta serenarlo

³⁶⁵ P. 120.

³⁶⁶ P. 122.

³⁶⁷ *Ibid.*

con la visita a los baños de vapor debajo de la tierra; los temascales que recuerdan la veta prehispánica que subyace en este México contemporáneo.

De hecho, el sauna despierta en García Madero nuevos sentimientos de recomposición de su yo. De alguna manera Rosario, al querer hacerle un bien, lográndolo, se hace un mal a ella misma, puesto que el diarista poco después la abandona definitivamente, sin dudas ni remordimientos. El idilio del joven poeta se conjuga con la metáfora del encuentro con uno mismo. La novela-diario juega con la posibilidad de que esto realmente ocurra en el proceso de asimilación de nuevas experiencias, algunas de las cuales se desechan o se prescinden de ellas a favor de otras que sólo son descubiertas mediante el método de ensayo y error.

Poco antes del baño en los temascales, enferma por alguna razón desconocida, pero que puede interpretarse como una insatisfacción general por su estado de vida.³⁶⁸ El punto de ebullición sucede cuando sus tíos lo visitan en el cuarto que comparte con Rosario; el sobrino reniega de ellos y del doctor que intenta ayudarlo. Sus tíos se retiran y él estalla en un ataque de risa que hunde a Rosario en un ataque de nervios. Pero el fin es inminente.

La entrada del 29 de diciembre es sumamente sugestiva. García Madero, mientras espera a Rosario en la barra del bar del Encrucijada Veracruzana, recibe la visita de Brígida. El encuentro es áspero hasta cierto punto, pero Brígida aprovecha la oportunidad para asegurarle al diarista que morirá joven.³⁶⁹ Y que desgraciara a Rosario. Esto lo hace debido a una especie de celos, dado a que no fue ella la escogida por García Madero para llevar una vida en común. De nuevo una imagen más de la inminencia del horror, que se cifra en el

³⁶⁸ Las siguientes palabras de Laura Freixas vienen a cuento en relación a esto último: “El diario podría ser –¿qué otro género puede ocupar hoy ese espacio?– una reflexión, en primera persona y enraizada en la cotidianidad, sobre la condición humana y el sentido de la vida”, *Op. cit.*, 1996, p. 12.

³⁶⁹ Pp. 124-125.

encuentro entre ambos, y que, de alguna forma, se cumple en los siguientes fragmentos del diario.

García Madero abandona al día siguiente a Rosario y acude, junto con Pancho Rodríguez, a casa de los Font. Allí encuentra el cerco que el padrote pone a la casa y que tiene en vilo a la familia justo en fechas festivas.

Llama la atención la participación que tiene María un instante antes de que los detectives salvajes se preparen para partir al norte: “Es una trampa”, dice, obligando al lector a preguntarse si se trata de una trampa por parte de los pistoleros que cercan la casa o si se trata de una trampa que Belano y Lima ponen a su familia con el fin de apoderarse del Ford Impala blanco de su padre para ir tras los pasos de Cesárea Tinajero.

Los hechos descritos gradualmente se enfocan en el padre de Laura Damián (Álvaro Damián), quien es el que toma las riendas del problema, firma los cheques e influye en Quim Font para que les deje su auto a los jóvenes poetas. García Madero, quien abraza por detrás a María Font por última vez se da cuenta de la imposibilidad amorosa que tiene su relación con la pintora de acuarelas. El fin de muchas cosas se precipita, pero marca el continuo de unas vidas, las de García Madero, Belano y Lima –y también la de Lupe–, como si los planetas se alinearan para que este pequeño grupo salga en pos de lo único que les interesa: la poesía escondida en el último resabio de vanguardia literaria de los años veinte.

3.5 EL DIARIO COMO RECURSO PARA DESAPARECER EL YO DE JUAN GARCÍA MADERO

*quería ser poeta voluntario
y originar una revolución con dolobre
hacerle autopsia a la inefable poesía
alquitranar los versos nevados
mover hilos de títeres épicos
ser rapsoda que curara con luz*

*beat-o de lumbre... pues!
ser –como dijo el flaco Horacio-
intérprete de los dioses*

Giroscopio ambulante
Aldo Revfaulknest

Después del 31 de diciembre de 1975, García Madero, lejos de la ciudad de México, comienza a percibir los cambios de lo que significa estar lejos de casa. Un episodio sucedido mucho antes, arroja ciertas pistas para interpretar el destino de este personaje que, como vimos, se cifra en las recurrentes imágenes de la inminencia del horror que rodea la escritura de un diario que se escribe de cara a un futuro que no se conoce.

Es necesario regresar un poco al fragmento donde el joven poeta se presenta a sí mismo como originario de Sonora. Esto sucede durante una de sus recurrentes visitas al bar del Encrucijada Veracruzana,³⁷⁰ sin haber estado antes en el norte del país. Esto puede explicarse por las historias que comparte con Belano y Lima, quienes le refieren la historia de Cesárea Tinajero, perdida en los desiertos de Sonora.

Este fragmento es sumamente sugerente, dado que después de su auto-nominación, el diarista tiene un encuentro poco favorable con Brígida. Ella le lee la mano y le dice: “Llegarás a donde te propongas. Aunque aquí veo que te extraviarás varias veces, por culpa tuya, porque no sabes lo que quieres”.³⁷¹ En efecto, García Madero se extravía de muchas formas. Duda de sus sentimientos por Rosario, al final la abandona, pero sufre el rechazo de María Font. Ahora, fuera de la ciudad de México, asume los riesgos de no saber lo que quiere. Este estado latente se expresa por medio de la desaparición paulatina del yo de García Madero,

³⁷⁰ Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento”, le dice a una mesera del Encrucijada Veracruzana, y agrega: “En realidad nunca he estado en Sonora”, p. 27.

³⁷¹ P. 28.

que puede asociarse al carácter de inconclusión propio de la novela-diario. Trevor Field afirma que

To quote another critic, the real personal diary or *journal intime* is 'the only literary form which is by definition unfinished', whereas the fact that certain diary novels (like other kinds of modern fiction) end inconclusively is a reflection of deliberate artistic choice rather than the arbitrariness of day-to-day reality.³⁷²

Esto indica que es el autor el que deliberadamente, al elegir la forma del diario personal como soporte narrativo, decide o no darle un final a su novela-diario (cosa que, como indica Trevor Field, en el caso de los diarios personales reales, es imposible hacerlo debido a que es una forma literaria que por definición no está terminada); Bolaño, en cambio, decide respetar esta condición propia del diario aunque desde un punto de vista poético y enigmático, por lo que deja un final abierto que puede interpretarse como la desaparición total del yo que se esconde tras una serie de enigmas o adivinanzas, como se verá más adelante.

La entrada del 1 de enero de 1976 alude a cierta condición fantasma del diario personal de García Madero, debido a que se juega con la temporalidades propias de la escritura cotidiana, que en el caso del diario, generalmente se realizan en presente: “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”.³⁷³ Este día invisible prefigura un cambio radical en su yo, como unidad axiológica, que va perdiendo fuerza a medida que pasan los días en Sonora, huyendo de la persecución de Alberto, el proxeneta. Por “día invisible” comprendo la desaparición consciente del yo que narra; el joven poeta advierte un cambio de ánimo en su espíritu que se inclina por la invisibilidad, por la desaparición a pesar de continuar con la escritura del diario y, de este modo, desmentir dicha desaparición, dicho olvido de sí mismo. La voz que

³⁷² Trevor Field, *op. cit.*, p. 20.

³⁷³ P. 561.

narra en el diario personal comienza a parecer la voz de un fantasma, de alguien que está y no está el mismo tiempo.

Pero como para no desaparecer del todo, como para dejar de ser él mismo y convertirse en un fantasma total, García Madero vuelve a hacer presentes la serie de acertijos y adivinanzas, que en la novela tienen carácter simbólico, dado que ocultan una respuesta que el lector, finalmente, tiene que resolver al término de la lectura. Recuérdese que la primera vez que hace uso de éstas es en el taller de Julio César Álamo, al principio de la novela (es decir, la circularidad de la obra está fuera de toda duda).³⁷⁴

García Madero, en la entrada del 2 de enero, hace participar a sus amigos de una dinámica que tiene relación con ese universo de datos e informaciones que sólo son valorados en circuitos muy estrechos del conocimiento literario, o más precisamente, de la Retórica y Poética. Este universo, combinado con el que hace despertar Lupe (que entraña el peligro o el horror), precisamente sobre ese lenguaje cifrado, denominado caló, que se escucha en la calle y en la vida pública y privada de ciertos grupos sociales urbanos, conmina a buscar paralelismos que expliquen la relación entre contrarios. Los enigmas cultos pertenecen a García Madero; los vulgares a Lupe. Vale la pena detenernos en la observación del siguiente pasaje.

2 de enero

Salimos del DF. Para entretener a mis amigos les hice algunas preguntas delicadas, que también son problemas, enigmas (sobre todo en el México literario de hoy), incluso acertijos. Empecé con una fácil: ¿Qué es el verso libre?, dije. Mi voz resonó en el interior del coche como si hubiera hablado por un micrófono.

–El que no tiene un número fijo de sílabas –dijo Belano.

–¿Y qué más?

–El que no rima –dijo Lima.

–El que no tiene una colocación precisa de los acentos –insistió Lima.

–Bien. Ahora una más difícil. ¿Qué es un tetrástico?

³⁷⁴ Me refiero a la serie de preguntas sobre figuras retóricas que tanto Álamo como Belano y Lima, y los presentes en la sesión del taller en el que los detectives salvajes aparecen, desconocen por completo.

–¿Qué? –dijo Lupe a mi lado.
–Un sistema métrico de cuatro versos.³⁷⁵

De inmediato es la propia Lupe quien plantea una serie de enigmas a Belano, Lima y Madero, mismos que contrastan fuertemente con los que García Madero plantea momentos antes, y que se relacionan, como los de éste, con los enigmas finales que se le plantean directamente al lector al final de la novela.

Lupe se rió. Sus ojos de insecto me buscaron:
–A ver, sabelotodo, ¿sabes tú qué es un prix?
–Un toque de marihuana –dijo Belano sin moverse.
–¿Y qué es muy carranza?
–Alguien que es viejo –dijo Belano.
–¿Y lurias?
–Déjame que conteste yo –dije, pues todas las preguntas en realidad iban dirigidas a mí.
–Bueno –dijo Belano.
–No lo sé –dije tras pensar un rato.
–¿Tú lo sabes? –dijo Lima.
–Pues no –dijo Belano.
–Loco –dijo Lima.
–Eso es, loco. ¿Y jincho?
Ninguno de los tres lo sabíamos.
–Si es muy fácil. Jincho es indio –dijo Lupe riéndose–. ¿Y qué es la grandiosa?
–La cárcel –dijo Lima.³⁷⁶

Así, los enigmas, unos cultos y otros populares, forman un paralelismo más como el cielo y al infierno, el bien y el mal, la vida y la muerte, la urbe y el desierto. A decir de Zofia Grzesiak, el desierto tiene una connotación particular en Bolaño: es una especie de laberinto. La crítica polaca se remonta, para su planteamiento, al relato de Jorge Luis Borges: *Los dos reyes y los dos laberintos* (1949). El laberinto del rey de Babilonia es de bronce, con muchas escaleras y puertas, pero al fin y al cabo posible de salir de él; el laberinto del rey árabe es el desierto, que carece de escaleras y puertas, pero en cambio resulta imposible salir de sus entrañas. De esta reflexión advierte:

³⁷⁵ P. 561.

³⁷⁶ P. 566.

El texto de Borges, leído como una metáfora de las relaciones entre los escritores y lectores, parece ser un cuento admonitorio para los teóricos que trazan esquemas definitivos para enjaular en ellos a los autores (como el rey de Babilonia). En los textos de Bolaño también se halla, explícitamente, un laberinto semejante al del rey árabe: el desierto de Sonora, donde mueren las mujeres asesinadas y desaparecen los poetas.³⁷⁷

La literatura de Bolaño se asemeja al laberinto del rey árabe: rehúsa ser encasillada constantemente por etiquetas académicas; más bien prefiere que “los críticos de literatura, en vez de proponer exégesis o diatribas, sean ‘lectores endémicos’, capaces de presentar múltiples lecturas diferentes de una obra”.³⁷⁸ Por lectores endémicos, debe entenderse como aquellos que en lugar de cerrar la obra con puntos de vista técnicos, abran las interpretaciones desde y por la novela misma, sin desviarse en tecnicismos o conceptos formales; algo más cercano a lo que experimenta Roland Barthes cuando dice que la “escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje”, donde el texto que genera goce “hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector”.³⁷⁹ Y en el caso del desierto, tanto García Madero como Belano y Lima, acompañados por Lupe, entran para nunca volver, lo que en el caso del joven diarista resulta en efecto literal. Él es el único de los poetas que verdaderamente desaparece.

El peligro de muerte acecha, a partir del 1 de enero de 1976, a cada instante a los detectives salvajes. Y el Impala blanco de Quim Font llega a los 180 km por hora en su travesía hacia el desierto, en su huida pero también en su búsqueda. Poco después de los enigmas de Lupe, es Belano y Lima quienes ahora le plantean a ella una serie de adivinanzas; éstas, incómodamente, cifran el destino de todos los pasajeros del automóvil. Veamos cómo lo hace:

³⁷⁷ Grzesiak, Zofia, *op. cit.*, 2016, p. 757.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina, 2011, pp. 14-25.

–¿Y qué es dar labiada, Lupe? –dijo Lima.

Pensé en algo sexual, en el sexo de Lupe que sólo había tocado pero no visto, pensé en el sexo de María y en el sexo de Rosario. Creo que íbamos a más de ciento ochenta por hora.

–Pues dar una oportunidad –dijo Lupe y me miró como si adivinara mis pensamientos–: ¿Qué te creías tú, García Madero? –dijo.

–¿Qué significa de empalme? –dijo Belano.

–Algo divertido, pero que viene a cuento –dijo Lupe implacablemente.

–¿Y un chavo giratorio?

–Pues uno que fuma mota –dijo Lupe.

–¿Y un coprero?

–Uno que le entra a la cocaína –dijo Lupe.

–¿Y echar pira? –dijo Belano.

Lupe lo miró y luego me miró a mí. Sentí cómo los insectos saltaban de sus ojos y se posaban en mis rodillas, uno en cada una. Un Impala blanco idéntico pasó como exhalación en dirección al DF. Cuando desapareció por la ventana trasera tocó la bocina varias veces, deseándonos suerte.

–¿Echar pira? –dijo Lima–. No lo sé.

–Cuando varios hombres abusan de una mujer –dijo Lupe.

–Una violación múltiple, sí señor, te las sabes todas, Lupe –dijo Belano.

–¿Y sabes tú lo que quiere decir que has entrado en la rifa? –dijo Lupe.

–Claro que lo sé –dijo Belano–. Quiere decir que ya metiste en el problema, que estás inmiscuido quieras o no quieras. También puede entenderse como una amenaza velada.

–O no tan velada –dijo Lupe.

–¿Y tú qué dirías? –dijo Belano–. ¿Nosotros hemos entrado en la rifa o no?

–Nosotros tenemos todos los números, chavo –dijo Lupe.³⁸⁰

De nuevo el juego de los dobles. El Impala blanco idéntico que, en sentido contrario a ellos regresa al DF, evoca un universo alterno en el que los detectives salvajes, quizá arrepentidos de su temeraria decisión, rehacen sus pasos; paralelamente, la última adivinanza de Belano, que habla sobre las consecuencias de estar metido en un severo aprieto, conjura una vez más el peligro latente al que están expuestos. Tienen todos los boletos de la rifa, es decir, el horror ya no es un asunto metafórico, sino que tiene realidad y espesura en la cacería furtiva que emprende el padrote de Lupe. Estos dos elementos, el juego de los dobles y la

³⁸⁰ P. 567-568.

cercanía del horror, recuerdan los postulados de Sigmund Freud sobre lo ominoso que “pertenece al orden de los terrorífico, de lo que excita angustia y horror”.³⁸¹

Pero a la vez, el juego de dobles y oscuros presentimientos forman parte de la unidad poética que conserva la narrativa de Bolaño, develada a través de la pertinencia que tiene la novela-diario para narrar, cotidianamente, ese proceso que es la vida, que es la evolución, que es la búsqueda de un destino y su desarrollo, y como veremos, el paulatino desvanecimiento del yo. En otras palabras, mientras los personajes dentro de la novela sienten miedo u horror, los lectores fuera de la obra gozan con “toda la excitación” que “se refugia en la esperanza de ver [...] el fin de la historia (satisfacción novelesca)”,³⁸² a decir de Barthes.

La inminencia de que “la nariz de Alberto y uno o dos policías de vacaciones dispuestos a rompernos la madre”³⁸³ llegue también a destino, en esa doble bifurcación de búsqueda: huida y encuentro, de la que también forman y son parte, hace que el juego de los dobles exprese contenidos ocultos. Ocultos sólo en la medida de que dependen del fragmentarismo propio de la novela-diario y su registro continuo pero sesgado, pues dependen de un solo sujeto, el yo del diarista, que da cuenta de los sucesos que se presentan en este periplo.

La percepción del jinete de Sonora sesga lo que el lector espera encontrar en el tejido textual del que es parte irreductible. La mirada del personaje tiene su orgullo en el cúmulo de conocimientos enciclopédicos que posee. Pero, debajo de ello, él mismo da un rastro que explica el cómo de ese poder enciclopédico. El fragmento es el siguiente:

–¿Qué poetas usaron el saturnio? –dijo Belano.
–Livio Andrónico y Nevio. Poesía religiosa y conmemorativa.
–Sabes mucho –dijo Lupe.

³⁸¹ Sigmund Freud, *Obras Completas. Volumen 17 (1917-19). De la historia de una neurosis infantil y otras obras*, Amorrortu Ediciones, 1992, p. 219.

³⁸² Roland Barthes, *op. cit.*, 2011, p. 20.

³⁸³ P. 567.

–Pues la verdad es que sí –dijo Belano.
A mí me volvió a dar el ataque de risa. La risa salió expelida del coche de forma instantánea. Huérfano, pensé.³⁸⁴

De alguna manera, su condición de huérfano hace que el lector sobreentienda que, al serlo, posee el tiempo, que no dedica a sus padres y que sus padres no dedican a él, para leer, culturizarse, abrir la enciclopedia y aprender por sí mismo; esto nos habla también de su condición de autodidacta. García Madero posee conocimientos propios que adquirió por voluntad, vocación e interés personal, no por haberlos aprehendido en aulas académicas o de profesores titulados. Asimismo, esto hace pensar que la situación vital del personaje, ese desprendimiento aparentemente rebelde, impulsivo, irresponsable, se sostiene también en su condición de orfandad, a pesar de que no hace ningún señalamiento sobre los malos tratos que sus tíos hubieran podido infringir sobre él, sino al contrario. Concuero una vez más con Carmen de Mora cuando indica que “Los personajes de Bolaño son menos especulativos, se da en ellos un instinto de supervivencia, un vitalismo que los empuja a la aventura y la acción, aunque a la postre todo resulte inútil”,³⁸⁵ o, en este caso, aunque a la postre la única salida sea la desaparición del yo,³⁸⁶ es decir, el final abierto donde la voz de García Madero se pierde en el desierto, se oculta detrás de una serie de acertijos finales. Por otro lado, otro elemento que diferencia el juego de García Madero respecto del planteado por Lupe, es que las palabras del primero no sólo remiten al significado sino también a la función del lenguaje mismo, se revierten sobre la acción misma de emitir las; en tanto que las de Lupe remiten explícitamente

³⁸⁴ P. 563

³⁸⁵ Carmen De Mora, *op. cit.*, 2011, p. 173.

³⁸⁶ En este sentido, es interesante relacionar esta novela con el poemario *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, ya que en ambos se plantea la desaparición del yo desde el marco del descenso a los abismos. Ambos poetas chilenos, en el caso de Huidobro la voz lírica, desde el primer canto, se lanza metafóricamente en paracaídas, para que al final, su voz se pierda en ecos o reminiscencias de un lenguaje primitivo, arcaico, incluso prelingüístico, como el de los bebés.

al significado, pero, además, dan cuenta de la función formadora que la propia vida tiene y que el conocimiento de esas palabras implica.

Al carecer de padres naturales, el personaje de alguna manera explica su comportamiento, ya que es capaz de desprenderse de casi cualquier cosa a favor de su propio aprendizaje poético. Esto, por supuesto, no lo dice el diario, pero lo anota el personaje tan al paso que es necesario reflexionar sobre este punto en la medida en que las acciones de García Madero puedan o no tener relevancia en el plano de las afectividades y consiguientes respuestas al interior y exterior de su propio universo. Por lo demás, el clima de tensión de esta entrada será un rasgo determinante de todas y cada una de las que le siguen, hasta el final, cuando, naturalmente, la nariz de Alberto da de plano con las de ellos.

Los 46 días que componen la segunda parte del diario del jinete de Sonora no dicen nada sobre el secreto de los diarios o cuadernos de Cesárea Tinajero, como escribe el joven bardo el 31 de enero, exactamente un mes después de abandonar la Ciudad de México a bordo del Ford Impala blanco de Quim Font. Pero el diario del jinete de Sonora cambia, ya no es el mismo; quizá el viaje emprendido influye en su estado anímico, por lo que, en este caso, Bolaño busca la verosimilitud de su personaje porque conoce las reacciones que se pueden tener al emprender cualquier viaje, sobre todo cuando el futuro es adverso o misterioso, y no asegura el buen porvenir. Ahora, en lugar de volcarse, como lo hizo por momentos, hacia la auto-observación de sentimientos y experiencias, registra, a manera de diario de viajes, los lugares que recorre en su búsqueda/huida de Cesárea Tinajero y Alberto, el padrote. El diario personal se conviene en una experiencia distinta para García Madero y, naturalmente para su lector.

Los entresijos del desierto se ponen a descubierto en una oleada de presentimientos que arraigan fuerte en el corazón de los detectives salvajes; no exentos del peligro latente de

saberse buscados, se dedican a vagar por lugares inhóspitos del desierto mexicano. En definitiva, el ir tras los pasos de Cesárea Tinajero se vuelve un hecho concreto. Cambia, solamente, la perspectiva de escritura del joven poeta que, antes de salir de casa, se preocupó por su futuro. Ahora parece lo contrario. La aventura del juglar urbano lo tiene sin cuidado, es decir, el diarista ficticio habita con mayor ahínco su presente, aunque, paradójicamente, viaje al pasado.

Este presentismo no se había revelado con tanta fuerza en la primera parte del diario; García Madero estaba antes en un proceso de aprendizaje en el cual dejaba de lado la confirmación de su propia experiencia en el momento justo de la experiencia. André Comte-Sponville dice que “vivir en el presente es simplemente vivir de verdad: es la vida eterna y no hay otra”.³⁸⁷ Ahora ésta se muestra aquí sin aspavientos, como si el pequeño aedo hubiera esperado, desde siempre, lo que la aventura pone a disposición de su vida; o quizá lo que faltaba a su vida. Por presentismo cabe entender la noción fiel de que lo que existe es lo que se tiene en el aquí y el ahora; dado que el presente “es lo que separa el pasado del futuro”.³⁸⁸ En este sentido, García Madero no duda en vivir el momento, olvidándose, por ejemplo, de Rosario, la mesera, con la que vivió un tiempo antes de abandonarla al partir al norte de México.

De igual modo, este “vivir aquí y ahora” refleja su cambio de ánimo, transformación que tiene que ver, quizá, con los influjos propios del desierto o con las sensaciones que despiertan dentro de sí los caminos, las carreteras, las estaciones de paso, los avisos, el número de kilómetro que restan para llegar a destino. Curiosa o paradójicamente, si bien el yo del personaje muta, haciéndose más presente, habitando, como dije, con mayor ahínco su

³⁸⁷ André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 2005, p. 424.

³⁸⁸ *Ibid.*

día a día, de alguna manera prefigura la antesala de la desaparición de su voz, como se verá el final del diario personal.

Lupe también sufre una transformación a medida que pasan los días. Hecho que confirma el propio diarista: “Creo que no nos hemos dado cuenta, ciegos como estamos, del cambio que Lupe empieza a experimentar”.³⁸⁹ En efecto, el desierto se expresa a través del ánimo de los personajes. El desierto, como metáfora del laberinto en el que no hay salida, se impone sobre el ánimo de los personajes a medida que la búsqueda se vuelve más intrincada; asimismo con el encuentro de Cesárea Tinajero, de la que no se sabe casi nada al principio pero se termina sabiéndolo todo, como lo demuestra el hecho de que el jinete de Sonora lee sus cuadernos y decide no develar su contenido ni mandarlos de vuelta a la Ciudad de México para que sus amigos los lean:

el joven poeta se hace con la herencia intelectual y poética de ella: los cuadernos de tapas negras que había ido reuniendo todos estos años; [...] El viaje de García Madero es un viaje iniciático; él, el más joven del grupo, es el destinado a tomar el relevo generacional, a desentrañar en los cuadernos de Cesárea su legado poético y desde ahí, con toda la experiencia de vida y las numerosas lecturas asimiladas seguir avanzando.³⁹⁰

Pero en este caso, avanzando hacia el fin: hacia la desaparición total. El contenido de los cuadernos, por otro lado, es un secreto que se lleva a la tumba, o más precisamente, es un enigma que se deja en tal estado a propósito; en este caso, puede explicarse como parte del ardid que recoge para sí la novela-diario, que evita presentar finales tradicionales; al usar la calendarización como método de escritura, se simula dejar la escritura un día específico. El final del diario radica precisamente en su inconclusión, en su no-final, estrictamente hablando. Podríamos decir que, así como el diario inicia, como en el caso de esta novela, *in media res*, así termina, sin realmente concluir, dejando muchos cabos sueltos, al menos

³⁸⁹ P. 58.

³⁹⁰ de la Mora, Carmen, *op. cit.*, 2011, p. 175.

respecto a lo que sucedió con García Madero y Lupe. Así, el diario del más joven de los detectives salvajes abarca sólo tres meses y medio. Lo demás, es silencio.

En la entrada del 6 de enero de 1976, éste escribe sobre la pérdida de la noción de realidad al reflexionar acerca de la relación incógnita que guardan los nombres de Octavio Paz y Horacio Guerra, su nominado doble de Santa Teresa: “Aunque durante todo el rato estuve pensando en lo que me había preguntado Belano y Lima, si Horacio vivió en época de Octavio [...], y de pronto mi memoria hizo plopf, como una pared blanca que se derrumba, y vi a Horacio *luchando* contra Octavio”.³⁹¹

Este sueño, o más bien ensoñación, puesto que el poeta se encuentra en estado de vigilia, habla de un retrotraerse a épocas distantes que, de alguna forma, tienen cierta pertinencia en la dimensión atemporal que entraña el desierto sobre quienes permanecen bajo sus influjos. Así es como se explica, también, el hecho de que Cesárea Tinajero registre en sus cuadernos la vida de Hipatía, filósofa y matemática griega nacida en el siglo IV antes de Cristo, y de la que se establece cierto paralelismo con la misma poeta de vanguardia.³⁹²

De hecho, la vida de esta mujer termina, como la de la propia poeta, como una mártir de las fuerzas que se opusieron, en su momento, a sus enseñanzas. Muerta a manos de una turba de cristianos que la linchó, trae a colación la muerte de la poeta, mártir, a su modo, de su propio estilo de vida y de las circunstancias que se le presentaron, vía los detectives salvajes, en el crepúsculo de su existencia.

Los paralelismos pueden ir un poco más allá al enterarse el lector, en la entrada del 29 de febrero, que la poeta preparó unos planos de la fábrica donde trabajó, con fines poco claros, y que tenía en mente un sistema, del que ya llevaba escrito una buena parte, para

³⁹¹ Pp. 573-574.

³⁹² P. 598.

educar a los niños. En él propuso lecturas y se consignó su oposición al sistema de José Vasconcelos que, como se sabe, hizo llegar libros a todas partes del país.³⁹³ De alguna manera, Cesárea Tinajero representa el espíritu rebelde de los protagonistas de la novela. Incluso se hace mención de su actividad laboral como yerbera, paralelismo con Belano y Lima quienes viven de vender mariguana a domicilio. Y, por si fuera poco, se le prefigura como presagiadora de los sucesos a los que se dará cabida en la siguiente novela de Roberto Bolaño: *2666* (2004), publicada *post mortem*.

De hecho, en esta entrada del diario del jinete de Sonora, que se dedica a narrar más que a hablar de sí mismo, se conocen más detalles sobre la poeta de vanguardia. Mito, historia y ficción se unen para dar como resultado un aspecto sofisticado y complejo de la verdadera personalidad de la poeta y del significado que cumple su rol en la novela-diario.

Respecto a los sucesos que tendrán cabida en la siguiente novela de Bolaño, García Madero refiere el año “Dos mil seiscientos y pico”³⁹⁴, como apunta en la entrada del 29 de enero, fecha que Cesárea Tinajero pronostica alegóricamente como “los tiempos que iban a venir”, sin agregar que fueran insospechadamente fatales, aunque se pueda colegir precisamente eso. Pero el fin, realmente, de los hechos tal como estaban hasta ese momento, se aproximan con vértigo. Nótese la entrada del 31 de enero: “Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros”.³⁹⁵ El juego de los

³⁹³ Este fragmento acerca de la vida de Cesárea Tinajero recuerda el mural de Diego Rivera, “La maestra rural”, de 1923, ubicado en el edificio central de la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México. El mural representa la labor docente posrevolucionaria llevada a cabo a pesar de la precariedad de las circunstancias. Puede imaginarse a Cesárea Tinajero dada a esta tarea en el norte del país, en algún lugar remoto, casi olvidado, rodeada de niños y empleando su propio sistema de enseñanza infantil contrario a la voluntad educativa de José Vasconcelos.

³⁹⁴ P. 600. El número apunta, indudablemente, a 2666, novela póstuma y cumbre de Bolaño, que hace pensar que, como idea o quizá primitiva redacción, ya existía en los tiempos de elaboración o corrección o revisión de *Los detectives salvajes*, porque si no, ¿qué caos tendría utilizar esta cifra en apariencia aleatoria?

³⁹⁵ P. 605.

dobles se manifiesta así, es decir, unos encuentran a Cesárea Tinajero, y otros encuentran a los buscadores iniciales, simultaneidad y espejeo. Pero el joven bardo justifica sus palabras al escribir, a renglón seguido, que las cosas fueron mucho más sencillas de lo que pensó.

Esto porque, naturalmente, no tuvo que enfrentarse a Alberto y su secuaz. Quienes se hicieron cargo fueron Belano, Lima y la propia Cesárea Tinajero. Él se dedicó a proteger y cuidar de Lupe, quien, abrumada por los efectos o influjos del desierto, se repliega a sí misma; fragmentos antes, en la entrada del 12 de febrero, Lupe pregunta (más bien reflexiona en forma de pregunta) “¿Si una sigue a un torero a la larga ese mundo acaba por gustarle? (...) ¿Y si una sale con un padrote, el mundo del padrote acabará por gustarle?”.³⁹⁶

Esto lo dice a propósito de la pareja de Cesárea Tinajero: Pepe Avellaneda, torero que muere cuando ella todavía es muy joven. Ciertamente, en la novela no se aclara si en efecto fue su pareja: se insinúa que pudo haber sido un pariente lejano, un primo o medio hermano (el torero comparte el apellido Tinajero, como se constata en su tumba, por vía materna). Lo único cierto es que ambos trabaron algún tipo de relación que despierta en Lupe las reflexiones ya citadas.

Lupe, en este sentido, se reconoce a sí misma, en la distancia, no como una prisionera que gusta de su cárcel, sino como una mujer que puede ir más allá de los barrotes invisibles que la someten a una vida de explotación sexual. La novela bien pudiera leerse en clave del precio de la liberación de Lupe como mujer que, hasta ese entonces, no se tenía a sí misma. Bolaño parece poner a prueba, en su caso, el precio que se tiene que pagar para que una sola mujer se libere de las ataduras que la someten a la explotación sexual. Este tema, en efecto,

³⁹⁶ P. 587.

se trata con mayor profundidad en 2666 (2004), prefigurada, como vimos, en las anotaciones del cuaderno de Cesárea Tinajero respecto a los tiempos que están por venir.

Lupe también es prefiguración de todas las mujeres que aparecen asesinadas en el Santa Teresa de esta novela considerada como la obra de mayor del novelista chileno. Lupe, por ello, no es sólo la amiga de una María Font desesperada por ayudarla a salir de la situación en la que se encuentra; es la metáfora del precio que se tiene que pagar por liberar a una mujer de su explotación sexual.

Y García Madero, quien la resguarda a su lado, es no sólo la encarnación de una idea poética puesta en acción que se prueba a sí misma, que reúne todo su valor para torcer, como Cesárea Tinajero, el rumbo de su vida; es el protector de la mujer recién liberada de su atadura, de su cárcel, de su explotación. Ella, que al principio defendió a Alberto, a quien calificó como “su hombre”, ahora, probada su libertad en los amaneceres del desierto de Sonora, se rehúsa a volver con él; esto lo manifiesta con su horror ante la inminencia de esa sombra que se cierne sobre ella y los demás.

El jinete de Sonora apunta el 1 de febrero: “El policía se rió y dijo que no, que sólo querían a la putita”.³⁹⁷ Alberto y él ven en ella un producto, mercancía o mina a continuar explotando. Acto seguido, el diario registra lo siguiente: “Con la mano que sujetaba el cigarrillo Belano nos señaló. Lupe tembló como si la brasa del cigarrillo fuera un sol en miniatura. Ahí están, buey, son todos tuyos. De acuerdo, voy a ver cómo está mi mujer, dijo Alberto”.³⁹⁸ De un momento a otro, Lupe pasa de “putita” a “mujer” de Alberto. ¿Un eufemismo? La forma en que se le apostrofa pone de relevancia cierta vileza que contrasta con la liberación que ella busca y desea.

³⁹⁷ P. 607.

³⁹⁸ *Ibid.*

Llama la atención que, ya muertos Alberto y el policía, ella se autodefina, también, como realvisceralista aún a expensas del comentario de un García Madero que todavía está asimilando las cosas. Se lee en la entrada del 3 de febrero: “Lupe me ha dicho que somos los únicos realvisceralistas que quedan en México. Yo estaba tirado en el suelo, fumando, y me le quedé mirando y le dije no jales”.³⁹⁹ Lupe, desde su conocimiento popular, asume que su antigua vida ha terminado. ¿Y ahora qué sigue? Lo tiene claro. El viaje emprendido al lado de Belano, Lima y García Madero, con las consecuencias que esto trajo, la ha transformado. Por ello, el término que le viene a la mente es “realvisceralismo”. Ahora, después del fin de los peligros, se vindica como parte de un grupo de hombres y mujeres que avanzan de espaldas mirando un punto en línea recta a lo desconocido. Lupe es un personaje que cobra fuerza a medida que el relato avanza, primero con la serie de adivinanzas; después, con la valentía para asumir lo irrefrenable. Y por último, con el propósito de continuar su camino pero con la fortaleza interior y metafórica adquirida mediante el contacto afectivo con los detectives salvajes.

En la liberación total de la prostitución que la tenía cautiva, Lupe se reconoce como parte de un todo que es ese realvisceralismo; quizá ser una realvisceralista era, en sentido simbólico, dejar de venderse como una prostituta; éste, de alguna manera, la empuja hacia un lugar recientemente adquirido. Ella decide no regresar a la Ciudad de México. Incluso abre la posibilidad de “pasar a los Estados Unidos”⁴⁰⁰ al final de la entrada del 29 de enero. Probablemente, aunque el lector nunca lo sabrá, ambos, Lupe y García Madero, cruzan a los

³⁹⁹ P. 610.

⁴⁰⁰ P. 603.

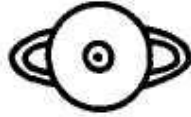
Estados Unidos dándole continuidad así a la tradición de personajes migrantes de Roberto Bolaño.⁴⁰¹

El asesinato es el único final para quienes son capaces de asesinar sin consideración alguna. El final de *Los detectives salvajes*, si bien abre la puerta a la dimensión continua de la aventura migrante, tiene por sedimento el crimen del doble asesinato de Alberto y su esbirro, y de la muerte, también como un tercer asesinato, por la bala de la pistola que se incrusta en el pecho, y la desangra, de una Cesárea Tinajero de la tercera edad.

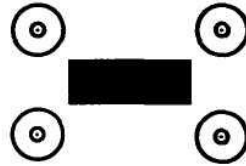
Cabe resaltar aquí la conjugación de humor y crimen o de humor y horror que se entreteje en las entradas del diario. La entrada del 9 de enero, a pesar de su aparente sencillez, posee una sofisticación que otorga a la novela un sentido más allá de la expresión escrita, a través de la expresión visual. El conjunto de dibujos de un García Madero que busca matar el tiempo o hacerlo más soportable. El tiempo es “lo que más les sobra”, escribe en la entrada del 3 de enero.⁴⁰² Estos dibujos prefiguran la muerte de Alberto, el esbirro y la poeta de vanguardia. Se pueden observar 14 dibujos que representan a mexicanos vistos desde arriba con la marca distintiva del sombrero de ala ancha. El octavo muestra a un mexicano a punto de sacar las pistolas: metáfora visual de Alberto y su esbirro.

⁴⁰¹ Pablo Catalán analiza la migrancia de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*: “La vida de Belano, junto a su amigo Ulises Lima, está constituida por una serie de líneas dinámicas que lo relacionan y hacen pasar a diversos territorios. Señalaré como simples ejemplos: la casa de los Belano, los estudios en la Prepa Porvenir, la poesía, el real visceralismo, la droga, la familia Font, la entrevista con Carlos Monsiváis, la larga conversación nocturna con Amadeo Salvatierra, el viaje a Sonora en búsqueda de Cesárea Tinajero. En 1977 Belano decide irse al extranjero: España y más tarde África” (p. 95). “Los territorios de Roberto Bolaño”, en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), Patricia Espinosa (coord.), pp. 95-102. Debo apuntar también que *2666* (2004) constituye el mayor ejemplo y acaso la más grande expresión de la migrancia en la obra de Bolaño; uno de los personajes principales, Benno Von Archimboldi, escritor alemán, viaja por todas partes hasta llegar, al final, a México, específicamente a la Santa Teresa ficcional de Bolaño.

⁴⁰² P. 570.



El último dibujo muestra a cuatro mexicanos velando un cadáver: prefiguración de Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe velando no a un cadáver sino a tres cadáveres que supuestamente serán depositados en una sola tumba. Guarismo del crimen, guarismo de la defensa personal, de la liberación o del éxito de una batalla ganada. Batalla que se prefigura, a su vez, en la figura de Horacio, dispuesto a la batalla de Filipos como tribuno de las huestes de Bruto, como escribe García Madero en la entrada del 6 de enero.



Por cierto, este día el adolescente cumple 18 años, aunque no hace ninguna mención en su diario; se puede inquirir que asuntos de esta índole no interesan para nada al diarista; por supuesto, también se puede pensar que el autor, Roberto Bolaño, no reparó en este detalle o que tampoco le dio importancia. 18 años, por otra parte, es una edad significativa en el marco que va de la adolescencia a la adultez, pues el jinete de Sonora deja de ser legalmente un niño y adquiere la mayoría de edad lejos de casa, justo en el desierto mexicano, lo que no puede ser más significativo. Esto, junto a la liberación total de Lupe, los une a ambos en un espacio íntimo irreductible a ellos.

Lupe se autodenomina a sí misma como asesina, casi de manera tan directa como cuando se autodenominó realvisceralista: “Antes de irnos Lupe dijo que podíamos regresar a Villaviciosa cuando quisiéramos. ¿Por qué?, le dije. Porque la gente nos acepta. Son asesinos,

igual que nosotros”.⁴⁰³ Esto en la entrada del 9 de febrero. Aunque García Madero no está de acuerdo con esta apreciación de quien ahora es su pareja, tercera y última mujer con la que el jinete de Sonora tiene relaciones sexuales, el horror que fue asomándose, a fragmentos en las entradas del diario, sumadas en conjunto, aparece ahora como una marca distintiva que lacera por lo incómodo del verbo “asesinar”. Pero, en efecto, el asesinato no es sino otra de las metáforas del fin y una de las formas de signar la muerte.

De hecho, el personaje del asesino se prefigura en un relato contenido en *Llamadas telefónicas* (1997). Me refiero a “El Gusano”,⁴⁰⁴ donde se narra el encuentro de un adolescente de 16 años llamado Arturo Belano con un asesino al que denomina el “Gusano”. Este relato, publicado un año antes de la aparición de *Los detectives salvajes*, contiene varias claves de lectura relacionadas no sólo con la intriga planteada sobre todo al final de la segunda parte del diario (cuando los poetas conducen rumbo al desierto de Sonora huyendo de sus perseguidores), sino en realidad con la conjunción entre juventud, deserción escolar, literatura y muerte.

Me explico. Lo primero que debe apuntarse de este relato es que el narrador en primera persona es Arturo Belano, de 16 años; que no va a la escuela, que le miente a sus padres respecto a esto y que dedica sus días y tardes a leer libros en la plaza de La Alameda y a robar ejemplares en la Librería del Sótano y en la Librería de Cristal.

Después de su encuentro fortuito con Jacqueline Andere, famosa actriz de películas y telenovelas mexicanas, entabla relación con el “Gusano”, un hombre misterioso que, como el joven Belano, pasa sus días sentado en una banca de La Alameda, con la excepción de que

⁴⁰³ P. 612.

⁴⁰⁴ Roberto Bolaño, *op. cit.*, 2013, pp. 75-87.

siempre va armado “por costumbre”,⁴⁰⁵ es oriundo de Sonora, específicamente de Villaviciosa y le gustan las mujeres “tranquilas”.⁴⁰⁶ De Belano, se nos dice, que su abuelo es de Sonora, específicamente de Santa Teresa,⁴⁰⁷ que no va a la escuela porque prefiere leer y que el autógrafo que recibe de la actriz dice por toda seña: “Para Arturo Belano, un estudiante liberado, con un beso de Jacqueline Andere”.⁴⁰⁸

Si ponemos en relación la edad de Arturo Belano con la fecha de nacimiento de Roberto Bolaño (1953) encontramos una cierta coincidencia. Belano dice tener 16 años en “El Gusano”. Esto tendría que ser 1969 o 1970. En *Los detectives salvajes* Auxilio Lacouture dice haber conocido a Arturo Belano cuando éste tenía “dieciséis o diecisiete, en el año de 1970”,⁴⁰⁹ lo que hace coincidir el tiempo de la historia de ambos relatos con el tiempo histórico de la vida de Roberto Bolaño. Dicho esto, la pregunta: ¿Qué hacía Arturo Belano en la ciudad de México a los 16 años? Se responde: faltar a la escuela, leer, robar libros, pasar las tardes en La Alameda y estar a la espera de lo contingente, es decir, estar disponible para cualquier cosa que se presente, como, en este caso, encontrarse fortuitamente con una actriz de cine y a la vez con un asesino a sueldo que parece esperar a dar el siguiente golpe. Y aparentemente lo hace, una vez desaparece de la escena, al final del relato.

Pero, más allá de los elementos que contradicen la biografía del escritor, por ejemplo, que su abuelo es de Sonora cuando se sabe que toda la familia de Bolaño es de procedencia

⁴⁰⁵ “Cuando le pregunté por qué iba armado el Gusano me contestó que por costumbre y yo le creí de inmediato”, *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰⁶ Este fragmento es sumamente sugerente, pues parece referirse a mujeres “muertas”: “Una vez le pregunté qué clase de mujeres le gustaban. Era una pregunta estúpida, hecha por un adolescente que sólo quería matar el tiempo. Pero el Gusano se la tomó al pie de la letra y durante mucho rato estuvo cavilando la respuesta. Al final dijo: tranquilas. Y después añadió: pero sólo los muertos están tranquilos. Y al cabo de un rato: ni los muertos, bien pensado”, *ibid.*, p. 86.

⁴⁰⁷ “Pronto supe que era del norte o que había vivido mucho tiempo en el norte, que para el caso es lo mismo. Soy de Sonora, dijo. Me pareció curioso, pues mi abuelo también era de allí. Eso interesó al Gusano y quiso saber de qué parte de Sonora. De Santa Teresa, dije. Yo de Villaviciosa, dijo el Gusano”, *ibid.*, p. 81.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁰⁹ P. 198.

sudamericana, específicamente de Chile, me gustaría resaltar este aspecto de Arturo Belano como desertor del colegio, el alumno/estudiante liberado, que establece contacto, por ello, con un asesino en la plaza de La Alameda, donde se hace coincidir el tiempo histórico con el tiempo de la fabulación.

¿Qué significa ello? ¿Qué la ficción y la realidad se cruzan en algún momento? ¿Que dichas vivencias pudieron tener realidad, así sea desde lo fáctico, como hecho consumado, o así sea desde la imaginación, como hecho ficcional que se repite, como sabemos, en la obra siguiente de Bolaño?

Una vivencia puede ser, de igual modo, un producto de la imaginación que se repite; una especie de obsesión que aparece de una u otra forma; o puede ser una realidad vivida, una experiencia vivida. Esto es algo en lo que no profundizaré por el momento, pero que me gustaría plantear como lo he hecho. ¿Las vivencias, como algo “inolvidable o irremplazable”, al decir de Gadamer,⁴¹⁰ pueden fabularse, inventarse, habitar –así su origen sea la imaginación– en la conciencia? De regreso a la ficción: ¿Qué impresión dejó este encuentro en el joven Belano? ¿De qué material está hecho el puente que une la ficción de las novelas que Belano lee en la banca del parque de La Alameda con la realidad intangible, pero atroz, que del “Gusano” se origina? Con el Gusano sucede la siguiente revelación, muy importante para lo que vengo exponiendo:

Dijo que un asesino no perseguía a un asesino, que cómo iba a perseguirlo, que eso era como si una serpiente se mordiera la cola. Dijo que existían serpientes que se mordían la cola. Dijo que incluso había serpientes que se tragaban enteras y que si uno veía a una serpiente en el acto de autotragarse más valía salir corriendo pues al final siempre ocurría algo malo, como una explosión de la realidad.⁴¹¹

⁴¹⁰ H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹¹ Bolaño, *op. cit.*, 2013, p. 85.

Pongamos, siguiendo este razonamiento, que la ficción es la cabeza de la serpiente y la cola la realidad. La serpiente, entonces, que se traga a sí misma sería la fusión de la ficción con la realidad, la simbiosis, la unión, el entretejido híbrido compuesto de hechos fácticos y hechos imaginados, *poesis* y *mímesis*. Del resultado de esto surge lo que Bolaño describe como una “explosión de la realidad”. Tanto es así, que la imagen de la serpiente que se autoconsume, se antoja reveladora. La serpiente representa la explosión de sentido que la unión entre dos ámbitos que parecen antagónicos explora por vía de la autoficción. Después de todo, ¿no es el *autos* la parte que concierne a lo más interior del yo y la ficción el objeto propio de todo producto de la imaginación? Lo que el “Gusano” dice a Belano es la clave para entender el orden ulterior sobre el que Roberto Bolaño trabaja. Por un lado, sus propias vivencias personales, es decir, su juventud en México; por otro, su poder imaginativo; ambos confluyen, desde un extremo y otro, como la serpiente que se traga a sí misma y que origina con ello una perturbación de la realidad de la que, si se presencia, hay que salir corriendo. Los que, en este sentido, saldrían metafóricamente corriendo serían los lectores, dado la ambigüedad preexistente en un material textual que evade la pregunta sobre los límites de la ficción dado que se deja atravesar por las experiencias vitales que pertenecen a un yo histórico.

Por otro lado, Belano será, en *Los detectives salvajes*, un asesino más, como el “Gusano”, su maestro en el relato anterior.⁴¹² Es como si Bolaño ensayara el tema del asesino que viene del norte a la Ciudad de México, lo hiciera coincidir con su propia experiencia

⁴¹² El Arturo Belano del relato contenido en *Llamadas telefónicas* recibe, como regalo de parte del “Gusano”, un cuchillo con la palabra “Caborca” grabado en el mango; en *Los detectives salvajes*, Arturo Belano compra un cuchillo con la palabra “Caborca” que es el que finalmente le entierra al policía, ayudante de Alberto el proxeneta, en el pecho. Además, también se menciona que entre las pertenencias de Cesárea Tinajero se encontraba una navaja con idénticas referencias, por lo que el motivo del arma blanca no debe pasarse por alto, ya que conecta a estos tres personajes.

lectora y desertora escolar, y lo retomara en su novela siguiente, donde, además, crea otro personaje, Juan García Madero, que también es un desertor escolar, que también pasa sus días leyendo y robando libros (como le enseñaron sus maestros, Belano y Lima), y que también vive al filo del peligro y la navaja y conoce de cerca los pueblos sonorenses mencionados en el cuento de *Llamadas telefónicas*.⁴¹³

Durante la mayor parte de la novela, Juan García Madero tiene sueños recurrentes que son prefiguraciones de los acontecimientos que poco a poco se presentan en la trama. El 4, 5 y 6 de febrero, nueve días antes del cierre final del diario personal, y de la novela, la que, como hemos dicho, no tiene un final como tal si pensamos en que su estructura, sobre todo por la segunda parte, abre nuevas vetas de lectura que soportan múltiples variables, el joven poeta realvisceralista describe sus sueños y pensamientos a propósito de los últimos hechos experimentados: los que guardan relación con el triple asesinato del que fue partícipe.

El 4 de febrero imagina a Belano y Lima ocultando las pistas que, para la policía mexicana, constituirían las pruebas verídicas de un crimen. Hace mención de un supuesto encuentro con ellos en la Ciudad de México, pero deja traslucir, simultáneamente, la imposibilidad de dicho encuentro por la simple y sencilla razón de que no piensa regresar jamás, ni él ni Lupe. La despedida sigue el patrón de lo lógico: el reencuentro. Próximo o no, Lima y Belano se hacen a la idea de que volverán a ver a García Madero y a Lupe, pero la realidad es otra. Ni siquiera se les mencionará, con la notable excepción del crítico de

⁴¹³ En el cuento aparecen los siguientes nombres: Nacozari, Bacoache, Fronteras, Villa Hidalgo, Bacerac, Bavispe, Agua Prieta, Naco, Nacori Chico, Bacadéhuachi, sierra Las Palomas, Las Cieneguita, Las Guijas, La Madera, San Antonio, Cibuta, Tumacacori, Sierrita, Cuevas, Ochitahuca, La Pola, Las Tablas, La Gloria, El Pinacate, Huatabampo y Empalme, véase *op. cit.*, 2013, p. 82. En *Los detectives salvajes* se encuentran otros distintos: Carbó, El Oasis, Félix Gómez, Meresichic, Opodepe, Cucurpe, Las Maravillas, Las Calenturas, etc. Nacozari, Bavispe y Bacerac, por ejemplo, se repiten en ambas obras, p. 571-572.

literatura de la Universidad de Pachuca, Ernesto García Grajales, en diciembre de 1996, quien menciona al joven diarista sólo para aclarar que lo desconoce:

¿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. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver, se llamaba Bustamante.⁴¹⁴

Aunque dentro de la ficción, Ernesto García Grajales, que comparte un apellido con García Madero, no sólo duda de su existencia, sino que la niega, García Madero es el único al que verdaderamente el lector accede, y es por él que conoce de cerca todo el conjunto de vicisitudes por el que pasa él y sus amigos. Pero, fuera de la ficción, me parecen atinadas las palabras de Grínor Rojo cuando hace este reconocimiento del personaje en la novela:

En verdad, hay que dejar constancia [...] que esa voz de García Madero es la que introduce y cierra autobiográfica y cronísticamente la disposición externa de la novela; que García Madero, en cuanto personaje/narrador, en el marco de una novela que elude como al demonio el empleo de la narración en tercera persona, es por eso un desplazamiento y en cierto modo también un desdoblamiento de Belano y Lima, el encargado de poner sus peripecias y las de los demás en letras de molde, “desde adentro” y “desde afuera”, durante el *turning point* del proyecto de recobro.⁴¹⁵

Y curiosamente, la novela responde, a su modo, sobre lo que conjuraba Zofia Grzesiak respecto a que los académicos tienden a encasillar en bloques de bronce, a manera del desierto del rey de Babilonia, la obra de los escritores. Ernesto García Grajales rehúsa perderse en los laberintos de la investigación cuando le preguntan por el otro grupo de real visceralistas del norte:

Los real visceralistas del DF. Claro, porque ya había habido otro grupo de real visceralistas, allá por los años veinte. ¿Eso no lo sabía? Pues sí. Aunque de esos sí que no hay mucha documentación. No, no fue una coincidencia. Más bien fue un homenaje. Una señal. Una respuesta. Quién sabe. De todas formas, yo prefiero no perderme en esos laberintos. Me ciño a la materia tratada y que el lector y el estudioso saquen sus conclusiones.⁴¹⁶

⁴¹⁴ P. 555.

⁴¹⁵ Rojo, Grínor, “Sobre Los detectives salvajes”, en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Patricia Espinosa (estudio preliminar y coordinación), Frasis Editores. Colección ensayos, Chile, 2003, p. 69.

⁴¹⁶ P. 555.

La novela propone sus particulares modos de configurar el relato, y no exenta de humor, se disecciona a sí misma a través de las múltiples voces que, pese a querer manifestarse abiertamente ante el otro, se asemejan más a una especie de epitafio, en el sentido en que lo analiza Paul de Man, es decir, como las voces de los muertos que luchan por dejar constancia de su existencia a través de su propio balbuceo, la mayor parte de las veces estructurado de modo convincente, pero que en el fondo, como las estatuas de sal, se desvanecen apenas el lector les da la espalda y emprenden su propia búsqueda: “La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es [...] la prosopopeya, la ficción de-la-voz-más-allá-de-la-tumba: una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada”.⁴¹⁷

De vuelta a la novela, la entrada del 4 de febrero, a pesar de su brevedad, muestra el destino final de ambos bandos: la desaparición del yo. El jinete de Sonora, como al tanto de ello, escribe en la entrada del 5 de febrero el sueño que tuvo con Belano y Lima. El sueño será la única forma de estar cerca de ellos, pero el sueño no es sino otra versión de lo que escribió en la entrada anterior del diario; sólo que ahora, en lugar del desierto, se tiene por escenario el mar. ¿Pero no existe acaso una relación cercana entre ambos? ¿Acaso el mar no fue alguna vez desierto? ¿Y el desierto no fue alguna vez mar? Veamos brevemente los dos pasajes:

4 de febrero

⁴¹⁷ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *op. cit.*, 1991, p. 116. Por prosopopeya cabe entender, según lo explica de Man, “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”, *ibid.* A su vez, dicha palabra va unida a otra: prosopografía, que según el Diccionario de Términos Literarios es: “La descripción o retrato físico de una persona”, término muy cercano al retrato o autorretrato. En Reyzábal, María Victoria, *op. cit.*, 1998, p. 34.

A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y a Lima cavando durante horas una fosa en el desierto.⁴¹⁸

5 de febrero

Esta noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa de Bahía Kino y luego se internaban en el mar y nadaban hasta Baja California.⁴¹⁹

Entre el pensar y el soñar, o para ser más concretos, entre el estado de vigilia y el estado de sueño que el pensamiento o la conciencia de García Madero rehace en el plano de su interioridad (“A veces me pongo a pensar...” “Esta noche soñé...”) habita la metáfora propia de lo que es viaje, encuentro y destino. Por un lado, piensa en sus amigos realizando tal o cual actividad; por el otro, sueña con ellos realizando una u otra actividad que en el fondo es la misma. En realidad, es parte del mismo asunto: el sueño es la única alternativa para reunirse de nuevo con sus amigos. Y aquí sueño debe entenderse como ilusión, como espejismo, muy propio de los desiertos, que intenta resucitar ese algo que se perdió, esa realidad que se dejó atrás, pero que a la par resulta imposible así no sea a través de la ensoñación, se la actualización constante del recuerdo. García Madero sabe exactamente que la desaparición de la mítica saga que emprendió con sus amigos es un hecho que no volverá jamás así no sea en forma de ensueño e irrealidad.

En la entrada del 6 de febrero lo descrito no cambia. El joven diarista se predispone al fin de su propio diario. Vuelve a pensar en la escena, recreándola, figurándosela por medio de las conjeturas: “Pienso que tal vez Cesárea no tuvo nada que ver con la muerte del policía”.⁴²⁰ Lo hace en un estado de contradicción recurrente: “A veces, para variar, pienso en Quim y en su Impala, que probablemente nunca más verá. A veces me da risa. Otras veces

⁴¹⁸ P. 610

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ P. 611.

no”.⁴²¹ García Madero pone a prueba su interioridad, ese estado de privación de lo objetivo que sólo logra configurarse a través de lo señalado: imágenes oníricas y pensamientos en estado de vigilia.

Su permanente estado de ser, que se debate entre el sueño y la vigilia, habla de su propia interioridad; al repasar sus últimas vivencias intenta recomponer el mundo, devolverle algún tipo de significado. De igual modo intenta darle sentido a las cosas experimentadas al filo de la navaja, de paseo en el abismo. Ambos, tanto él como Lupe, estuvieron constantemente bajo peligro de muerte.

Si no hubiera sido por sus amigos, y por la participación fortuita de Cesárea Tinajero, quizá la historia hubiese sido distinta. Pero también estaríamos hablando de otra novela. El diario personal de Juan García Madero concluye el 15 de febrero. Lo hace con una pregunta: “¿Qué hay detrás de la ventana?”⁴²² y una imagen: un rectángulo con líneas punteadas.



Esta imagen, que plantea un enigma, puede ser relacionada con el movimiento propio de la presencia del autor que se trasluce en el tejido de lo textual. Alberto Giordano lo explica de este modo:

Como se sabe, mientras rememoran o registran el paso de sus vidas, los escritores figuran, a través de múltiples recursos y estrategias retóricas, imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos (estos procesos movilizan representaciones que conciernen tanto a la esfera pública –las llamadas “imágenes del escritor”, por ejemplo– como a la esfera privada –figuraciones familiares, amorosas, de género). Las estrategias autofigurativas son al mismo tiempo inter y transubjetivas: los escritores se autorrepresentan para otros, desde Otros, es

⁴²¹ *Ibíd.*

⁴²² P. 613.

decir, según los imaginarios de cada época, conforme a los imaginarios sociales que definen en cada momento lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad.⁴²³

Esto es una marca de las llamadas narrativas del yo, que buscan cifrar cierta imagen del autor, hecha por el autor, hacia el otro, hacia el lector. La imagen del rectángulo puede ser pensada como parte de la presencia de Bolaño; ciertamente se trata de una imagen compleja que se extiende en múltiples sentidos y latitudes, dependiente de las formas con el que autor eligió extender su presencia en un género u otro; declinar su propio yo en múltiples personajes horizontales, de acuerdo con Grzesiak. Ahora bien, la imagen del rectángulo no llega de improviso, sino que respeta esa secuencia gradual que le fue presentada al lector durante el juego de los mexicanos con sombrero de ala ancha vistos desde arriba.

Las líneas punteadas suponen una pragmática [sigue faltando establecer bien lo que entiendes por pragmática] para el lector. Van Dijk dice que las “condiciones de propiedad de los actos de habla rituales, como es la literatura, se dan en términos del deseado cambio de actitud en el oyente con respecto al enunciado en sí”,⁴²⁴ lo que quiere decir que la imagen propicia y desea un cambio de actitud en el lector, quiere que el lector participe del enigma aparentemente recortando la imagen, aunque no lo pida de forma literal sino metafórica, ya que no se busca la mutilación del libro sino el avance de la imaginación más allá de las líneas punteadas, fronterizas entre realidad del libro y realidad del lector.

El lector pragmático de la novela debe recortar esas líneas punteadas y responder, con el consentimiento del autor, la última pregunta planteada: “¿Qué hay detrás de la ventana?”. El lector, al recortar la imagen, a semejanza de los ejercicios de primaria básica, encuentra

⁴²³ Alberto Giordano, “Autoficción: entre literatura y vida”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 17, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 2013, p. 3.

⁴²⁴ T. A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 194.

lo que ningún tipo de enseñanza escolar proporciona al *scholar*: la conciencia de hacerse conciente de sí mismo y de esa realidad que, tras la ficción, se agazapa más intensamente que la ficción misma.

Y lo que hay es lo que hubo en la realidad del propio García Madero: la experiencia irreductible a cada individuo. En otras palabras, la novela de Roberto Bolaño devuelve al lector a la realidad de su día a día a través del poder persuasivo y performativo de la ficción novelesca. El rectángulo punteado, a su vez, cifra una imagen de su autor, Roberto Bolaño, como escritor que se enfrenta, a su modo, a los abismos. La vida misma de Bolaño, que se hace una con su propia obra, propone cierta condición pragmática de la literatura.

Sus novelas no son ficciones que propongan el juego de la pasividad o del viaje vertical; más bien instan al lector a saltar de su asiento y descubrir lo que se revela detrás de la página literaria. En este sentido, el rectángulo punteado se propone como juego de lo específicamente íntimo. Cesar Aira, en un agudo artículo intitulado precisamente “La intimidad”, dice: “en el margen interno del destino individual que escapa a la factura general de la Historia, estaría la especificidad de lo íntimo, en una especie de suplemento de lo privado, un campo extra de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos”.⁴²⁵

El juego de la imagen propuesto en la ficción del diario de García Madero apela a los afectos, sentimientos o deseos de cada lector en el horizonte de lo privado, específicamente de lo íntimo, y a voluntad de cada quién. Cada lector encuentra en este enigma una respuesta

⁴²⁵ “La intimidad”, *op. cit.*, 2008, p. 3. En efecto, la intimidad ficcional de García Madero participa de esta apreciación de Aira, pues llegamos a conocer precisamente sus afectos, sus sentimientos y deseos en el decurso de su vida contada en su diario. En *Boletín del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literarias (CELARG)*, “Diarios y otras escrituras íntimas”, no. 13-14, diciembre 2007-abril 2008, pp. 1-8. En línea: (última fecha de consulta: 20 de noviembre de 2017): http://www.celarg.org/int/arch_public/aira_13_14.pdf

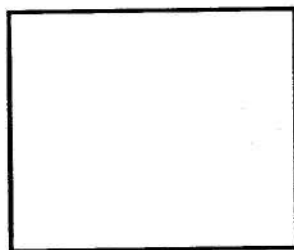
distinta, dependiendo de sus expectativas, de su conocimiento de la literatura o de sus afectos por las historias de aventuras. En todo caso, la imagen busca un movimiento, primero interno en cuanto que reflexivo y después pragmático en cuanto que trasciende la página literaria. Van Dijk dice que si “hacemos a alguien una pregunta, nuestro oyente, al menos en ciertos contextos, tendrá la obligación convencional de responder”.⁴²⁶ El oyente, en este caso, es el lector que tiene que resolver el enigma. Y, por otro lado, la intimidad ficcional de García Madero participa de esta apreciación de Aira, pues llegamos a conocer precisamente sus afectos, sentimientos y deseos en el decurso de su vida contada en su diario.

Finalmente, las últimas tres preguntas de la novela, de las cuales sólo dos tienen respuestas dadas por el mismo texto, fortalecen la pragmática que invita al lector a la contemplación de su propia realidad: “¿Qué hay detrás de la ventana? Una estrella.



¿Qué hay detrás de la ventana? Una sábana extendida.

⁴²⁶ T. A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 175.



¿Qué hay detrás de la ventana?”⁴²⁷



Si damos respuesta a este enigma dentro de la novela misma, podemos responder: el desierto. Esto dentro de la realidad propia de los personajes, pues después de que García Madero y Lupe se despiden de Belano y Lima, se dedican a vagar por el desierto, visitando pueblos perdidos en los que alguna vez estuvieron.⁴²⁸

Ambos, ahora son uno mismo. Lo masculino y lo femenino. Las dos partes del ente biológico capaz de producir vida. Pero otras respuestas a la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”, pueden ser: la nada, el vacío, todo o nada, el sueño o la realidad o el desierto, otra vez. Esta respuesta ya depende de cada lector y de lo que cada lector desea hacer con el texto

⁴²⁷ Pp. 612-613.

⁴²⁸ Las entradas del 10, 11 y 12 de febrero son índices de realidad desplegados a nivel interno en la ficción compleja que las entraña desde sí misma: “Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe, Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega, Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas”, p. 612.

después de acompañar, poco más de tres meses y medio, a García Madero y amigos en su periplo a los abismos. En su camino lleno de poesía, horror y aventura.

El carácter inconcluso de la novela-diario, en este caso, muestra las circunstancias de un García Madero que, como se dijo anteriormente, deja de narrar, de cierto modo, sus experiencias particulares, y se entrega a la aventura. Poco a poco, mientras más se adentra con Lupe en el desierto, y mientras más reflexiona sobre lo sucedido antes y después de la muerte de Cesárea Tinajero, su yo se diluye en el desierto.

Nunca hace mención de regresar a la ciudad de México, ni manifiesta algún tipo de remordimiento por lo sucedido. La contemplación de su periplo ofrece la imagen de un García Madero casi fantasmal, como un personaje pictórico de Remedios Varo,⁴²⁹ con lo que, de alguna forma, se unifica a la materia misma con que se describía a Belano y Lima: el humo de los cigarrillos, lo etéreo del aire. El hecho de que en la segunda parte de la novela, la de la colección de voces, se le mencione, para negarlo, una sola vez por el especialista del realvisceralismo: Ernesto García Grajales, pone de manifiesto la completa disolución de su presencia, para configurar una imagen del yo que se arraiga en el corazón del laberinto sin salida, el del rey de los árabes, como un espejismo más del desierto.

⁴²⁹ De hecho, recuerda al cuadro *Ruptura* (1955), donde se ve una figura misteriosa que se aleja, le da la espalda, a un edificio con seis balcones desde el que asoman seis rostros (¿los lectores?), que miran partir al hombre envuelto en una túnica. También remonta al cuadro *El flautista* (1955), donde se ve a un individuo tocar su instrumento en un ambiente desolado, surrealista, melancólico. Y ni hablar del cuadro *El rapsoda* (1957), donde se ven dos figuras humanas, hombre y mujer (¿García Madero y Lupe?), en medio de un bosque, rodeados de animales, y en cierto sentido, en tránsito perpetuo.

CONCLUSIONES

Este trabajo fue un intento, siguiendo un razonamiento teórico, por mostrar una ruta alterna de lectura que busca precisamente eso: pensar la obra como lector que dispone, por la obra misma, de ciertas piezas para ir armando una idea de literatura, una idea de poeta y una idea de escritura del yo, en este caso, del diario personal; todo ello, por supuesto, desde la conceptualización aproximada de la novela-diario como textualización híbrida. Me parece que, si no lo he logrado, lo que es altamente probable, al menos lo he intentado a lo largo de meses y lecturas y relecturas tanto de la obra como de la crítica utilizada para el análisis de la misma, tanto la de índole autobiográfica como la de índole bolañiana (o bolañesca, según se decida por el término).

En el primer capítulo quise entrar, teóricamente, por el a veces claro y otras veces confuso terreno de lo autobiográfico. La conceptualización de la novela-diario, que por supuesto sólo he usado como punto de partida para entrar de lleno a la novela de Roberto Bolaño, me ayudó a pensar en el soporte técnico que la obra utiliza y que habla, precisamente, de una forma de creación de novela que, me permito asegurar, le llevó bastante tiempo a Bolaño, aunque siempre estuvo ahí, como el dinosaurio de Augusto Monterroso; me refiero a que el escritor chileno cultivó el diario de vida o diario personal mucho antes de escribir *Los detectives salvajes*, y que el término aparece en sus obras más tempranas, por ejemplo, el relato “Diario de bar” escrito a cuatro manos con Antoni García-Porta, o la novela *El tercer Reich*, escrita con la estructura de diario, que aunque se publicó después de la muerte de Bolaño, se escribió en 1988, diez años antes que *Los detectives salvajes*.

Además, se saben de algunos diarios de vida que, estoy seguro, saldrán editados en cualquier momento, como los de Ricardo Piglia, que constituyen tres tomos. La naturaleza

de la novela-diario no es específica, es decir, no hay reglas que apliquen a todas las novelas-diarios que se tengan registradas; la aproximación consistió, en mi caso, en buscar puntos de partida argumentales que me proporcionen el marco de operaciones analíticas que yo traje en mente, a saber: ¿en qué medida se observa el diario personal de un personaje que se deja de lado en análisis generales y específicos de la obra? Tampoco es que haya consultado el suficiente material bibliográfico para afirmar que García Madero recibe una atención secundaria; más bien quise centrarme en su tarea de escribir el relato que contiene su propia voz y que a la vez deglute su propia voz en esa vorágine de acontecimientos propios de una novela pensada para ilustrar y para entretener, en el mejor sentido de la palabra, para evitar que el lector suelte la novela y para atraer al lector a la vida de los escritores pobres, específicamente de los jóvenes escritores pobres –léase poetas– que no tienen más que eso: juventud y poesía.

El segundo capítulo de la tesis se centró, precisamente, en esta relación de juventud y poesía, pero pensada desde lo que se sabe de la biografía de Roberto Bolaño, de lo que él contó en entrevistas o de lo que él escribió sobre sí mismo y su generación en un momento dado, por ejemplo, cuando recibió el premio Rómulo Gallegos en 1999. La biografía del escritor chileno, de la que todavía no existe una versión oficial, y dudo que pueda existir porque toda autobiografía es subjetividad y lenguaje, y la vida no depende solo de uno mismo, sino de las circunstancias, de la comunidad a la que se pertenezca, o, en fin, de la sociedad humana en la que el individuo *es*. De hecho, como dice Terry Eagleton “la palabra «individuo» se utilizaba como sinónimo de «indivisible». Significaba que los individuos eran inseparables de un contexto mayor que ellos”.⁴³⁰ El hecho es que la vida de Bolaño, sin duda

⁴³⁰ Terry Eagleton, *Cómo leer literatura*, Editorial Ariel, México, 2017, p. 72.

alguna, ayuda a enfocar su obra, aunque su obra no sólo pueda ser leída como una forma de autobiografía literaria, sino como una forma de autobiografía colectiva, lo que resulta una paradoja y más valdría llamar hetero-biografía dada la connotación de comunidad, de número indeterminado de individuos, que reclaman su lugar en ella.

Juan García Madero, en este sentido, es una más de las declinaciones del nombre de Roberto Bolaño, como Arturo Belano, Bibiano O’Ryan o Amalfitano. Como se ve, la declinación del nombre del autor no debe entenderse sólo como la extensión heteronómica que hace uso de las letras o conjuntos de sílabas cuyo origen es el apellido o nombre real del escritor; debe entenderse como personajes cuya identidad no dependen del nombre y cuya identidad viene cargada de un poderoso componente que he querido relacionar con el término “vivencia” de Leonor Arfuch.

Por supuesto, definir a plenitud lo que se entiende por “vivencia” llevaría horas de lecturas y reflexión, pero cabe entenderla, por el momento, como esa unidad afectiva-cognitiva-experiencial que evita perderse entre la maraña de numerosos acontecimientos personales con los que el sujeto lidia a lo largo de las 24 horas que componen un día y otro día; de hecho, aún en los sueños se pueden tener vivencias, por lo que, mientras estamos vivos, no dejamos de procesar información de una u otra manera, consciente, inconscientemente o mediante la conjugación de ambas. O, para el caso, constreñirnos, liberándolas en la interpretación y el análisis, las palabras definitorias de Gadamer: “Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado”.⁴³¹

⁴³¹ H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 104.

El tercer capítulo de la tesis se enfocó en la naturaleza personal de Juan García Madero como personaje, sí, pero sobre todo como metáfora que une juventud, poesía, valentía, arrojo y transformación; todo ello se reúne en el joven realvisceralista que conoce los peligros del oficio, y al final, se entrega sin reparos a lo que no puede predecirse, sólo vivirse o atestiguarlo. La voz del joven poeta se pierde en el desierto, ¿cabe pensarlo como una desaparición?, ¿cabe pensarlo como una transformación gradual del yo del personaje? Quise pensarlo de este modo, casi como lo pensé cuando leí *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, cuya voz lírica, en el último canto, comienza a balbucear a manera de bebé, lo que recuerda, de algún modo, el lenguaje prenatal.

En el caso de la voz narrativa y autorreferencial de García Madero, la serie de acertijos finales consigna un modo particular de lectura, en la que ya no es el regreso al origen, como en el poema de Huidobro, sino la ocultación y a la vez la revelación del enigma. ¿Cuál enigma? El planteado en la pregunta: “¿Qué hay detrás de la ventana?” o ¿qué significa ser poeta en una ciudad que se cae a pedazos, en una ciudad que aparenta no tener futuro, una ciudad de la que hay que huir por lo pronto en busca de la utopía para reconocernos, de verdad y de una vez por todas? Porque eso es lo que, al menos en este trabajo, se plantea respecto a la representación de Cesárea Tinajero.

Ella, la última musa de vanguardia mexicana, representa la utopía que se persigue con ahínco y fruición; encontrarla fue, para los detectives salvajes, la revelación del enigma. Pero, tangencialmente, también la encuentra el lector. ¿Y qué sucede? ¿Qué se tiene frente a los ojos? A una mujer esquiva que, primero, resulta hasta cierto punto grotesca, dadas las descripciones que se hacen de su físico, pero que todavía alberga una especie de humanidad interior tan fuerte que entrega su vida a una causa: la total liberación de Lupe por su padrote

y la solución a la carga que traían en los hombros Arturo Belano, Ulises Lima y Juan García Madero.

La bala que atraviesa el cuerpo de Cesárea Tinajero representa a su vez el pago que se tiene que hacer para liberar de la explotación sexual a una sola mujer, tema en el que Roberto Bolaño profundizó después en su obra mayor, *2666*. No puedo evitar pensar en todas las noches de insomnio y pesadilla que pudo haber pasado el escritor chileno para encontrar la clave de este misterio, y a la vez profetizar, la cara de nuestro futuro.

Por último, llevado por este mismo sentimiento de intriga, a veces de ensoñación y de descuido de lo que sucede fuera de los libros, seguí los pasos de los detectives salvajes a mi forma. Fui en busca de los amigos de Roberto Bolaño y los encontré en Europa. Pude entrevistarlos y ampliar las perspectivas de su obra, y sobre todo, de la generación a la que perteneció y pertenecen tanto él como Jorge Hernández Piel Divina y José Rosas-Ribeyro. El resultado de estas charlas deviene en un marco contextual que arroja información de primera mano, de quien estuvo ahí, en la juventud, durante los años 70s, con Roberto Bolaño; de quien atestiguó su ascenso o su lucha por vivir de y para la literatura; por supuesto, la figura de Mario Santiago Papasquiaro crece a medida que se leen las entrevistas, lo que afianza esa relación tonal entre Bolaño y el poeta mexicano, a la manera del Quijote y Sancho Panza (que por momento son intercambiables), a la manera de Oliveira y Manolo Traveler, de El Gordo y el Flaco, como prefigura José Rosas-Ribeyro, y de tantos otros pares de la literatura.

El encuentro no pudo ser más fértil y arroja detalles, elementos que, puestos en relación con la novela, enriquecen la lectura y la llevan a otros vericuetos, por lo general, biográficos y generacionales, poéticos y culturales, misteriosos y reveladores. Quiero anotar, también, que lo que intenté en esta tesis fue lo siguiente: leer *Los detectives salvajes* así:

primero la parte correspondiente al diario, de corrido y obviando la colección de voces de los 54 personajes de la segunda parte; ¿por qué? La razón es la siguiente: si se lee de corrido el diario, y después, se leen azarosamente cualquiera de las partes correspondientes a las voces de los 54 personajes, se consigue una lectura alterna, sí, que recuerda el método creativo empleado por Julio Cortázar en *Rayuela*, pero que en rigor produce una especie de contacto en cuya subjetividad, la de la actividad lectora, se manifiesta un mecanismo de correspondencias más prácticas entre las voces, tanto la de Juan García Madero, que es la principal, como las de cualquiera de los personajes que detallan segmentos de los pasos de Arturo Belano y Ulises Lima.

En otras palabras, si se lee de corrido el diario se sabe, por ejemplo, que Belano y Lima regresan a México y lo pagan caro; que los chismes acerca de si el realvisceralismo continúa o no se entiende porque, después de su regreso a la Ciudad de México, los personajes inician un peregrinaje por Europa y Asia. Se entiende mejor por qué se vuelve otra vez loco Quim Font y por qué lo deja su esposa poco después de que los detectives salvajes se marchan a Sonora en su Ford Impala blanco; se entiende por qué el crítico Ernesto García Grajales niega la participación de García Madero en el grupo; se entiende por qué Belano y Lima parecen fantasmas que van de un sitio a otro, sin definición, después de haber logrado conocer a Cesárea Tinajero, y de algún modo, de haberle provocado la muerte. Se comprende mucho mejor el testimonio de Amadeo Salvatierra respecto al interés de estos jóvenes por Cesárea Tinajero. Y, como el lector que leyó de corrido el diario, sabe que la musa de vanguardia fue asesinada tangencialmente por los detectives salvajes, se decodifica de otro modo el relato de Amadeo Salvatierra que si se leyera en el orden habitual o correspondiente.

Bolaño, a diferencia de Cortázar, dijo sobre su novela que puede ser leída como un juego, y no dio más detalles, como sí lo hizo el escritor argentino cuando habló de la lectura

macho y la lectura hembra. Bolaño dejó no sólo esta responsabilidad al lector, sino que dejó que la novela “flotara” por entre las generaciones de lectores y lectoras para incidir en un punto: en la motivación hacia el movimiento. Como prueba está mi propia experiencia lectora, que no consistió sólo en el análisis de la obra, sino, realmente, en un trabajo de campo, a manera de expedición, pero que surge inopinadamente de esta motivación hacia el movimiento, es decir, de este plano de la literatura, de sus efectos pragmáticos, no sólo psíquicos o psicológicos, que pueden llevar a cada lector a vivir su propia aventura, aunque no se decidan, como sí sucedió con Bolaño, a contarla. De algún modo, todos tenemos dentro a un entusiasta, ingenuo pero valiente Juan García Madero.

APÉNDICE

Entrevista a Jorge Hernández, Piel Divina. [Posible alter ego en *Los detectives salvajes*: Piel Divina]

31 de mayo de 2018

Fontainebleau, París, Francia

–El reto que tuvo Mario Santiago Papasquiaro [Ulises Lima en *Los detectives salvajes*] respecto a Octavio Paz...

–Sabía muy bien que era el intelectual mexicano, mundano, que había difundido traducciones de la poesía inglesa, finlandesa, francesa, y bueno, en tierra de ciegos el tuerto es rey, entonces Paz se prestaba como el Gran Conocedor de esas culturas; ahora, en arte, en poesía, ¿qué es lo que estás haciendo y cómo lo que tú lograste?... digamos, reconociéndolo un poco: el trabajo que hizo Paz... pero de ir más allá, no ponerte eso como límite ni como tope sino brincar las barreras...

–Mario Santiago se enfrentó a Paz, digamos que le reprochaba algo...

–No, no era en ese sentido. Porque, bueno, hay que reconocer que México es un centro neurálgico de la cultura latinoamericana e internacional, ahí se cruzaban muchos intelectuales que llegaron después de la Revolución Española, después de los diferentes golpes de estado en América del sur, llegaron muchos y muy buenos intelectuales que nutrieron un poco toda la vida cultural de México; el reproche que se le podría hacer a Octavio Paz es tal vez su oportunismo, su deseo de estar siempre al lado del poder, de aprovechar un poco las prebendas del poder y también un poco el hecho de que por haber acumulado mucha información cultural, poética, literaria pensaba que era el único que podía darse el lujo de hacer malabares con este conocimiento, saber internacional, pero ya eran otras épocas, por

entonces uno ya tenía información particularmente de lo que fueron otras generaciones como la generación de los Beatniks, los Eléctricos en Francia, Movimiento Rasero y otras vanguardias latinoamericanas, pero no solamente eso, era también una orientación como, teníamos algunos hermanos mayores, iluminados, diferentes, digamos dentro del mundo cultural como Efraín Huerta, Antonin Artaud, William Blake, como pueden ser otros escritores que no tenían mucha cancha, digamos.

–Que a pesar de su grandeza se les había dejado en la oscuridad...

–Sí, había también como un deseo de descubrir otra parte de la intelectualidad, no esta intelectualidad mundana o de salones, sino una creación artística como cultural, poética, mucho más palpitante que los que nos presentaban de aburrido en México en ese momento.

–¿Demasiado solemne?

–Demasiado solemne, por supuesto. Esta solemnidad papista, de asumir el papel como Octavio Paz de ser el papa de la cultura no nos interesaba.

–Háblenos un poco de los principios del Infrarrealismo...

–Fueron reuniones de simpatía. Hasta ese momento se pensaba que la poesía podía ser hecha solamente por estudiantes de las facultades de Letras o de Filosofía, y que estaba reservada nada más a una élite cultural. El hecho de agruparse en banda nos permitió aullar nuestra desesperación juntos. Y saber que para escribir poesía no hacía falta pasar por la Facultad de Letras. Ahora, para escribir un cuento o una novela tampoco hacía falta eso. Fue más bien una actitud de rebelión y como una pulsión, necesaria e indispensable, ante la sociedad, de escribir lo que pasaba en lo cotidiano. Los más lúcidos y brillantes de ese momento fueron Mario Santiago [Papasquiario] y Roberto Bolaño, que nos daban esa posibilidad, a pesar de que ambos eran personajes muy cultos y que habían leído muchas cosas ya, sin embargo, tenían ya en mente hacer algo distinto, completamente diferente. Y

daban entrada a todo lo que era el ambiente palpitante de la ciudad. Los ruidos del mercado, el pregón de la calle, el ritmo de la ciudad misma, su palpar convulsionado, la respiración de la ciudad misma. El hecho de entrar a una cantina y escuchar el grito desesperado de un borracho, escuchar los ruidos, las cacofonías-ambiente, eran parte de la poesía. Y eso deseamos siempre integrarlo, que la poesía no fuera nada más un ejercicio de estilo, alinear palabras bonitas para hacer un verso bonito. Poesía para nosotros era integrar toda esta vida intensa y convulsiva de la ciudad. Era poder darle voz a la señora del mercado que te vendía sus productos, era meterle sabor, color, olor a la poesía. Una poesía tenía que tener olor de mujer, olor de calle, olor de mierda, incluso, si fuera necesario.

—¿Cómo ingresa usted al Infrarrealismo o a quiénes conoce primero?

—Yo primero que nada soy amigo de Rubén Medina.⁴³² Y él, conmigo, hacemos teatro en un grupo pequeño por ahí. Fue el primero que me habló de los talleres de la Casa del Lago, de los talleres del décimo piso de Rectoría donde el que dirigía el taller era Juan Bañuelos.⁴³³ Y él fue el primero que me lleva a los talleres; claro que nada tiene que ver el taller de Juan Bañuelos con el de Alejandro Aura, que dirigía el taller de la Casa del Lago, aunque los dos hacen parte de la UNAM. La Casa del Lago era como un anexo, una extensión cultural de la UNAM. La dinámica era completamente diferente. Digamos que fue también un poco la curiosidad de saber que uno podía formarse, escribir, exponerse a la crítica, lo que uno escribía, sin tener que hacer estudios de Letras. Entonces había una cantidad de talleres...

—¿De qué años hablamos?

⁴³² Rubén Medina es también un personaje central en la novela *Los detectives salvajes*, trasunto de Rafael Barrios. He estado a cargo del prólogo y la edición del libro *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014)

⁴³³ Se menciona que Juan Bañuelos es trasunto de Julio César Álamo.

–Hablamos de los años 74-75. Yo tenía unos 22, 23 años. Todos éramos muy, muy chavos. Yo no era de los más chavos. Estaba Juan Esteban [Harrigton]⁴³⁴ que tenía apenas 16 años, Roberto que también tenía apenas los 20, 21, 22 años, Bruno [Montané]⁴³⁵ un poco más joven... Todos muy, muy jóvenes. Era como el nervio de la ciudad, el nervio de querer escribir algo diferente y sobre todo de vivirlo, de vivir algo diferente.

–¿Cómo era Roberto Bolaño?

–Roberto en ese sentido era un poco como el testigo, el que trazaba un círculo que estaba viviendo y se ponía un poco fuera de ese círculo y testimoniaba lo que estaba viviendo. Muchos de los escritos, de los aspectos de la vida de cada uno de los personajes de *Los detectives salvajes*, de hecho, son parte de una realidad. Son cosas reales. Vividas. Pero la gran innovación de Roberto Bolaño es que ya desde ese momento él se plantea como un escritor contemporáneo.

–¿Desde los setentas...?

–Sí, desde los setentas ya.

–Es como si él contara en tercera persona lo que vive en primera persona...

–Exactamente. Tal vez de una manera inconsciente, incluso. No pienso que lo haya hecho, así como de una manera muy consciente, vivirlo y contarlo de esta manera. Sin embargo, ya estaba presente en él, digamos, actitudes que incluso Philip Roth y otros escritores contemporáneos integraban. Una parte de la vida real, y una parte de ficción. Sus personajes muchos están inspirados de la vida real, aunque después hacen la transición hacia la ficción. Él integra eso, completamente.

⁴³⁴ Se le asocia, debido a su juventud en el grupo, con Juan García Madero, personaje central en la novela, y por compartir el primer nombre: "Juan".

⁴³⁵ Felipe Müller en la novela.

–¿Y sobre su poesía?

–También sus poemas, aunque él no dice que es un escritor lírico, por supuesto que hay un aliento lírico en su poesía, que es un poco de exaltar los momentos vividos con sus contemporáneos, con sus amigos, con sus compañeros de vagabundeo. Ya no eran nada más las aventuras de un grupo de jóvenes que se mueven en la vida cotidiana en una ciudad enorme como la Ciudad de México, sino que a través de su pluma y en sus poemas exalta eso como si fuera realmente un acto de verdadera creación, que es como volver un poco a los principios del surrealismo. Que es: tu vida es tu obra. Él lo vivía así.

–¿Fue consciente de que mitificaba poco a poco lo que él vivía con ustedes, los Infrarrealistas?

–Si decimos de alguien que cuenta historias y que las aumenta y las mitifica se puede decir que es un mentiroso; pero en el caso de Roberto, como las transportaba a la literatura, había una transmutación de la materia, y esta transmutación de la materia se volvía un acto poético, un acto casi heroico de sobrevivencia, y un acto, por supuesto, fabulado, mitificado, en ese sentido. Y por supuesto, es la materia prima que hace la literatura. Que no es testimonio. No hay que creer que porque a mí me llaman Piel Divina y que él toma el personaje de Piel Divina es calcado sobre mi vida real, no; es también una obra de ficción. Piel Divina existe en la novela *Los detectives salvajes*, pero como un personaje de ficción. Aunque, hay una parte de realidad en eso.

–¿Cómo piensa usted al personaje? ¿Excéntrico, hasta cierto punto transgresor?

–No sé si excéntrico... Puede ser incluso casi, casi folclórico. El ser que soy yo que inspiró ese personaje era lleno de vitalidad y que, por supuesto no conocía ninguna medida y que tenía nada más los deseos de descubrir y de empujar las fronteras, hacer explotar las

fronteras del mundo, físicas y de todo tipo más allá de lo que se podía conocer. Puedes decir: vivirlas plenamente.

–Es en este sentido si se asemejan bastante personaje y persona...

–De alguna manera, aunque también hay la exageración del escritor.

–Y respecto a Ulises Lima.

–Si tomamos la persona de Mario Santiago, Mario Santiago era un hombre excesivo, excesivo en su manera de dar amor, excesivo en su manera de escribir, original, completamente original en su actitud hacia la escritura. Para él no existía el cuaderno, la página en blanco, él escribía sobre todo lo que podía escribir, cualquier soporte era bueno. Y estaba todo el tiempo rumiando su poesía. Cuando ya tomaba el lápiz o la pluma para escribir sobre cualquier libro era porque ya había rumiado durante horas su verso. Y el verso cuando salía tenía que escribirlo con kriptonita o grabarlo. Primero que nada, tenía muy buena caligrafía, excelente caligrafía y era un poco como la labor del escriba, tenía que inscribirlo realmente en cualquier materia que fuera. Si hubiera tenido que hacerlo en la piedra, lo grababa en piedra.

–Sobre este rechazo a lo institucional, ¿cómo lo vivieron?

–La Casa del Lago era como una casa de la cultura abierta a todo el mundo. No era un lugar de poder. Allí vi pasar mucha gente que de otro modo no hubiera intentado acercarse a la cultura. Hugo Gutiérrez Vega era el director en ese momento, y mantuvo una actitud muy abierta hombre, ahora ya está todo un poco más cerrado, tal vez, pero él, hombre de teatro, hombre de letras, propició que mucha gente pudiera tener acceso a la cultura. Además, eran momentos en que todo mundo hacía incursión en todas partes; hubo rechazo hacia esta forma de la cultura y su manera de estar asociada al poder y fue porque, también, no hay que

olvidar que eran los años setenta. El 68, Corpus Cristi, el 71, muchas guerrillas en América Latina.

–¿Cómo una especie de post-apocalipsis?

–Sí, nuestra generación fue una generación sacrificada. Muchos de nuestros colegas habían ido a guerrilla, a la lucha armada, habían sufrido cárcel, represión. Era [la literatura] una manera diferente de hacer un acto de resistencia. Un acto de rebelión. Era hacer un acto de francotirador cultural pero nuestras armas eran la literatura y la poesía. simplemente era otra manera de poner la dinamita. Prender la mecha de otra manera. No aceptar nada más esas capillas que se edificaban para ensalzar el poder o para justificar el poder. Eran otras formas de rebelión.

–¿Contraculturales?

–Sí, pero era una forma propositiva también, no era nada más estar en contra. Hubiéramos seguido escribiendo poemas panfletarios como otros lo hicieron o hacían o adoptar la posición de decir: somos víctimas de la opresión cultural y vamos a denunciar esto, no; no estábamos en la denuncia. Estábamos en la proposición de algo diferente.

–Ni víctimas ni panfletarios.

–Sobre todo de evitar el aspecto panfletario. Porque en otras generaciones y momentos la poesía, la cultura había sido instrumentalizada ya; nosotros pensábamos que un verso o un poema bien armado podía trascender el contexto histórico. Y escapar a esta instrumentalización.

–¿Y todo ello culmina en 1977, cuando el grupo se desintegra y entra en una especie de diáspora? Usted, por ejemplo, viaja a París.

–Fue algo natural. Una especie de internacionalización del movimiento, Mario Santiago sale, viaja a Europa, después llega hasta Israel, después pasa por París, Barcelona;

Bruno [Montané] y Roberto ya están viviendo en Barcelona, Rubén Medina se va a los Estados Unidos; Juan Esteban Harrington empieza una especie de errancia tanto en Europa como el norte del continente americano, Canadá y Estados Unidos, después regresa a Chile, lo que me parece muy sano en sí. Porque la información de textos que nos llegaban por traducciones a veces buenas, a veces malas, podemos llegar a consultarlos en su lengua original. Y, por otra parte, porque era también parte de las aspiraciones de una juventud, de no quedarse en un ambiente cultural que te ahogaba. Un ambiente cultural que por muy rico que pudiera ser, muy interesante el intercambio cultural en México, era necesario también empujar esos muros y esas fronteras e ir a ver otras cosas. Y si, no sé, pienso que, si a nosotros nos habían boicoteado muchísimas publicaciones, para ellos [para los escritores beneficiados por las instituciones culturales] éramos nada más una banda de casi, delincuentes, que no tenían interés en integrarse al mundo cultural mexicano. Entonces, nos hubiéramos quedado en México igual hubiéramos sido simplemente anónimos. O quedarse como tantos y tantos otros escritores mexicanos de valor también como escritores anónimos. No fue únicamente una voluntad de decir: vamos a sembrar el Infrarrealismo en el mundo entero, no era eso, era el deseo de viajar y éste no llevó a diferentes lugares. Fue una elección.

—No fue una huida ni un escape, sino algo parecido a una inercia natural.

—Fue una elección. Salimos porque había que salir. Se nos acabó nuestro tiempo en México, entonces había que hacer otras cosas en otras partes.

—¿Su salida coincide con la de sus compañeros?

—No, fueron escalonadas. Bruno y Roberto salen antes: 78, 79, José Rosas [Ribeyro]⁴³⁶ llega a París también, sale de México porque se le acabó su tiempo en México,

⁴³⁶ José Rosas Ribeyro, trasunto de Roberto Rosas en *Los detectives salvajes*.

Mario viaja porque está a la persecución de su amor loco, se va hasta Israel, y Rubén se va también con su compañera a Estados Unidos, a Madison, primero, primero para trabajar y luego para estudiar, y su constancia, su tozudez lo lleva a terminar estudios y hacerse un gran especialista en Literatura Latinoamericana y, por supuesto, del Infrarrealismo.

–¿Qué unía al grupo? ¿Afinidades éticas?

–Digamos que había una empatía.

–Rubén Medina dice que los unían afinidades éticas.

–Después se empiezan a definir esas afinidades éticas y estéticas. El hecho de que nuestros versos ya no son los versos preciosos, son versos palpitantes, entonces, da entrada a que unos y otros nos alimentamos, nos nutrimos. Un gran escritor de nuestros compañeros, ya murió, Cuauhtémoc Méndez [Estrada]⁴³⁷ aportó muchísimo tanto en su actitud ética como en su creación poética. Él era el escritor que podía integrar insultos en su poesía. además, poder volver a ser uno de los clásicos latinos, muy inspirado en lo que son Catulo, Marcial, que son comentaristas de la vida real, pero con esa elegancia de la poesía y que se permitía criticar e insultar incluso a algunos personajes de la vida política mexicana tanto de derecha como de izquierda. Entonces no estaba su pluma comprometida con ninguna ideología, sino con una actitud ética, antes que nada.

–Los hermanos Méndez Estrada viajan a Michoacán, trabajan de panaderos, luego en el periodismo, pero sin dejar nunca su actitud ética ante la poesía.

–Completamente. Y, además, bueno, con una excelente poesía. Conozco menos la poesía de Ramón, más la de Cuauhtémoc, sin embargo, los dos hermanos cultísimos y mariguanísimos también.

⁴³⁷ Moctezuma Rodríguez en la obra.

–Todo hay que decirlo.

–Sí, pero muy cultos, ilustrados y sin utilizar esa cultura nada más como ornamento, sino integrándola para una expresión más inmediata en la poesía.

–¿Considera que la literatura de Roberto Bolaño fue su manera de hacer política, es decir, a manera de una forma de protesta? Me explico: en *Los detectives salvajes* el diario personal y el testimonio, son las formas que él utiliza, pero el contenido oculta literariamente una manera de protestar...

–Mira, para ser sinceros, de los escritores más apolíticos que yo he conocido uno es Roberto Bolaño. En ningún momento asumió una “posición política,” así entre comillas, ideológica o de protesta. Su terreno de expresión fueron siempre las letras, la escritura. Si hay una forma de rebelión es porque hay una nueva propuesta estética, pero no hay una declarativa, una declaración. Él mismo personalmente fue el escritor más apolítico que conozco. Apolítico en el sentido de que no participó de ningún discurso político, pero su propuesta en sí era una rebelión porque la forma de escribir que adoptó era algo nuevo, diferente, pero no porque era declarativo políticamente.

–Claro, nada más lejos del panfleto. Y, sin embargo, siento que hay una queja contra los abusos de poder, de Augusto Pinochet, por un lado, y sin olvidar el 68 mexicano, que en *Los detectives salvajes* es una cuestión que aparece de fondo. Es como un clima político, adverso, que se padeció, y que aparece en la novela.

–Yo insisto en que él se pone en el papel de testigo, de escriba. El escriba escribe y testimonia lo que es su papel. No porque eso signifique asumir el papel del escritor comprometido, de escritor ideológico.⁴³⁸

⁴³⁸ Se entiende la lectura que hace Piel Divina de la actitud de Bolaño, pues identifica actitud política directamente con escritura comprometida en el sentido de panfletaria o de un mensaje político obvio, aunque,

–En el caso de Mario Santiago Papasquiaro [este papel de escriba, de testigo] lo lleva más allá.

–Lo hace con una proposición estética. Es decir, en su caso, digamos, que va acompañado de una filosofía, cierto, pero de una actitud filosófica vivida, encarnada en el poeta. El poeta encarna en el poema, por ejemplo, *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*, que es un poema homenaje a la Ciudad de México, capital, con todo su desorden, con todo su caos, con toda su miseria, con todo lo que tú quieras, pero es una declaración de amor y de odio a la ciudad, sin que pase por el filtro ideológico, sin que pase por la declaración político, es decir que es un vivir en medio urbano completamente, enteramente.

–Otros poetas de la época, en cambio, sí eran más declarativos. Pienso quizá en Juan Bañuelos. Y contra eso se opusieron los Infrarrealistas en general, ¿no?

–Sí, porque ya habían pasado las épocas en las que la poesía adoptaba esos discursos liberadores, según esto, habíamos integrado una parte de lo que era el saber hacer poesía, digamos, de [Vladimir] Mayakovski, pero éste era un gran poeta y Juan Bañuelos era una tentativa nada más. Entonces el hecho de hacer grandes declaraciones no es necesariamente hacer sentir ni la injusticia ni hacer palpar una desigualdad social. Nosotros, es decir, la gran diferencia entre decir: canta un pájaro, y la diferencia de hacerlo cantar en tu poema. Ésa es la gran diferencia. No es nombrar que un pájaro canta, sino hacerlo cantar en tu poema.

–La diferencia está en que muchos poetas se interesan por decir algo, primero, que suene bien, que se lea bien, pero sin la vivencia detrás.

como nosotros sabemos, no necesita ser así, y en el caso de Bolaño, nada más alejado de la literatura panfletaria, y sin embargo, con una posición firme que tiene que ver más con la “militancia de las ideas” que con las marchas o discursos públicos.

–Es la gran diferencia. Se trata de hacer sentir realmente el canto del pájaro. Igual puedes decir o hacer una declaración sobre la injusticia o los pobres, pero otra cosa es hacerlo vivir, hacerlo sentir realmente. Ésa es la gran diferencia entre hacer un poema declarativo y hacer un poema encarnado.

–¿Se podría decir poesía vitalista?

–No creo que eso corresponda, podría ser, pero no es eso tampoco.

–Me interesa hablar un poco, respecto a los Infrarrealistas, de esta incorporación de la dimensión urbana a su poesía. Ya me habló usted un poco de Cuauhtémoc Méndez, por ejemplo, que fue el que podía incorporar el insulto, y quedaba bien en su poema, algo que no todos podían hacer.

–Bueno, no sólo el aspecto urbano, también el aspecto humorístico. La poesía mexicana ha sufrido mucho de solemnidad, de tomarse muy en serio. Hacía falta ese aporte de autopitorrearse de ella misma, tenía que perder ese formalismo.

–En la narrativa de la época era más evidente, quizá, con Jorge Ibargüengoitia, por ejemplo.

–Es un caso extraordinario. Presentar el ridículo de las escuelas de literatura, de las facultades de literatura, lo hizo de una manera genial.

–¿Los Infrarrealistas lo leyeron?

–Por supuesto, digamos, uno lee por las empatías que hay y por supuesto que leímos a Jorge Ibargüengoitia.

–¿Y con la llamada literatura de la Onda: José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sáinz, por ejemplo, hubo enlaces? Pienso en el caso de *Tragicomedia Mexicana*, de José Agustín, donde no se hace mención de ustedes.

–Pero porque ya hacían parte ellos también de una élite cultural en la que ya se podían permitir ignorar a los Infrarrealistas.

–¿Pero en principio hubo vínculos?

–Mira, conocimos a Parménides García Saldaña, Xorge del Campo, no conocí personalmente a José Agustín...

–Y hubo un escritor muy importante que fue Jesús Luis Benítez (1949-1980), El Búnker.

–Él fue la transición entre los escritores de la Onda y los Infrarrealistas. Aunque él publicó muy poquito en su vida, hubo un tiempo en que estuvo ligado con ellos.

–De esto se sabe muy poco, no se ha estudiado lo suficiente.

–Bueno, pero también porque publicó muy poco. Por ahí está el libro *Canciones para gandallas [y otros poemas urbanos, 1987]*⁴³⁹, por ejemplo. Jesús Luis Benítez fue un escritor puramente urbano. Él escribe realmente de la Ciudad de México, de los bajos fondos de la ciudad, y nunca entró realmente en el cenáculo de los escritores reconocidos, aunque él estuvo a las puertas de eso, y además fue bastante ignorado, pocas veces publicó, y después se acerca un poco más al Infrarrealismo, pero con esa actitud casi suicida de vivir la literatura, de pasearse con toneladas de libros, de leer día y noche, de escribir día y noche donde quiera que fuera, porque para él era una forma de manifestar su pasión por la literatura, por la poesía, por todo.

–Hace recordar un poco a Mario Santiago mismo.

–Sí, también pasaba algo que, ya en los vapores del alcohol, Jesús Luis Benítez alucinaba a Mario, él era mayor que Mario por supuesto, pero siempre imaginaba que había

⁴³⁹ Editado por la editorial Cantabria, de forma póstuma, con prólogo de Mario Santiago Papasquiaro.

conocido a Mario desde muy chiquito, y que lo vio crecer, y todo, eran muy curiosos esos recuerdos apócrifos que tenía de Mario completamente. Y Mario me platicaba de eso, me decía: “Es que El Búnker se imagina que me conoció desde niño, ahora que yo vivía en otro lugar”. Pero te hacía descripciones como si hubieran vivido juntos, como si hubieran jugado a las canicas de chavos.

–Muy buena anécdota. ¿Y con Parménides García Saldaña, qué recuerdos tiene?

–También lo conocimos, pero bueno, es indudable que una literatura no nace de la nada, nace de lo que otros ya han agregado, aportado. Y uno tiene la obligación no de inscribirse en la misma tradición, pero no los puede uno ignorar tampoco. Y así como hablamos de Jorge Ibarguengoitia, no podemos ignorar para nada el trabajo que hicieron los escritores de la Onda. Fueron escritores que aportaron un montón. Unos, quizá, fueron un poco más generosos con nosotros, otros menos; alguien que fue realmente muy protector con nosotros fue Efraín Huerta, como lo fue también José Revueltas, él fue, de alguna manera, nuestro padrino intelectual. Y que a él le encantaba que hubiera esa banda de medio delincuentes, de iconoclastas, que pudieran hacer lo que se les pegara la lana. Y confesar al mundo que les encantaba chupar y fumar mariguana, y porque esa parte era parte también de la vida de ese momento.

–En *Los detectives salvajes* hay una parte donde se habla de que uno de los realvisceralistas (trasunto de los Infrarrealistas) se roba una escultura de la Casa del Lago, ¿qué hay de cierto en esto?

–Bueno, fue más de una. No es una anécdota, sino que realmente sucedió. No fue nada más una escultura.

–En una publicación de Heriberto Yépez⁴⁴⁰ se habla de un boicot hecho a Octavio Paz tanto por Mario Santiago Papasquiaro como por Jesús Luis y Pedro Damián.⁴⁴¹

–No es nada más una anécdota. Es cierto que ya estábamos hasta el gorro de escuchar una traducción más de los versos del francés al español hechos por Octavio Paz y todo, y donde sólo convocaba a sus amigos para que le rindieran homenajes, o trabajar alrededor de Paul Claudel, ignorando todo lo que estaba pasando hasta ese momento en la vida cultural de México. Entonces era indispensable recordarle que había una cultura viva. No era tanto el deseo realmente de boicotear sus lecturas, sus presentaciones, sus conferencias; la intención era que volviera sus ojos a una realidad mexicana, mucho más viva, mucho más presente, más que hablar una vez más de: *Je suis le Ténébreux, –le Veuf, –l’Inconsolé,/Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie*,⁴⁴² ya, chale, ¿no? Y lo leía en francés, y explicaba la traducción, por qué había escogido este verso y no otro; pero al mismo tiempo estaba viviéndose en México una poesía mucho más viva, más actual, que no pasaba por ese tipo de masturbación intelectual, y que se hacía en los bares, en las cantinas, en los billares. Eso era lo que criticábamos: algo que ya no correspondía para nada, tanta diferencia con la realidad que estaba viviéndose en México. O haces literatura de salón o haces una literatura que está viviendo la realidad, la sociedad.

–Sin embargo, hasta la fecha las instituciones se enfocan en los escritores canonizados. Es un andén que se tiene que recorrer a fuerzas, Sin embargo, en el Infrarrealismo encontramos un lado B de esta historia literaria.

⁴⁴⁰ Escritor y crítico literario mexicano, nacido en 1974. La nota, firmada al alimón con José Vicente Anaya, se titula “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”, y fue publicada en la revista *Replicante* en el año 2006.

⁴⁴¹ Poeta infrarrealista, nacido en 1953.

⁴⁴² Primeros dos versos del poema “El desdichado” (1854), de Gérard de Nerval.

–Sí. Pero era un poco esto también de marcar una pauta dentro de todo lo que era una manera de ver y vivir la poesía. La poesía, finalmente, como dicen los Surrealistas, debe estar hecha por todos. El arte no tiene por qué apropiárselo una élite nada más. Es decir, que debe estar al alcance de ser hecho por todos. La poesía, la escultura, la pintura, todo el mundo debe hacerlo, puede hacerlo, pero en México no hubo esa política cultural. Hubo el hecho de crear élites. La élite era la que tenía acceso a los libros, a las traducciones, a los discos, a los museos; si uno no podía tener acceso a eso pues se robaban los libros, se robaban los discos, y entraba de contrabando a los museos.

–Y así fue como se formaba uno... Digamos que se metieron a la fuerza en la cultura. –Entrar como Juan por su casa, finalmente. Y saber que, bueno, una pareja de ciegos que está cantando en la calle con su guitarra una calle de la ciudad de México hace parte de la cultura; y que un vendedor de globos con su silbato, también hace parte de la cultura. Y ya no hablamos aquí de folclore, hablamos de cultura, de cultura urbana, del camotero con su silbato, ¿cómo puedes ignorar la ciudad de México?, ¿cómo dejas de integrar esos ritmos, ese palpar de la ciudad?, ¿cómo vas a ignorar al organillero? Ésa es la vida de la ciudad. Como cuando entras al mercado, no puedes ignorar a la mujer que está pelando los nopales, la que está vendiendo el pollo, es integrar todos esos elementos: es darle texturas y sabores a un poema. Donde la literatura ya no es nada más un ejercicio preciosista de estilo, sino que es también un integrar la vida en la poesía.

–Un *estar* en el mundo.

–Así es, un *estar* en el mundo, perfectamente, sí.

–¿Todos estos temas los discutían en el famoso Café La Habana, centro de reunión de los Infrarrealistas? ¿Qué recuerda de esas reuniones?

–Sí, se discutían. Bueno, eran reuniones en las que, primero: no teníamos dinero, el que pagaba, pagaba, o si no nos íbamos corriendo. Deben ser unas facturas por ahí en el Café La Habana... La ventaja primero de este café es que era muy céntrico, estaba cerca del reloj chino de Bucareli, lugar donde se reunían periodistas, intelectuales, pero se reunían como trabajadores de la cultura, de la escritura: estaba muy cerca del Excelsior, así que era la cita obligada en las tardes; en la mañana hasta el mediodía eran los estudiantes pobres. A las cuatro o cinco de la tarde era ya otro público, los que salían de los periódicos después de entregar sus notas, etc. Había mucha vida. El ruido también de la ciudad. En Bucareli había cafés muy interesantes también, donde uno podía ir a continuar la noche, lo que se empezó en La Habana para seguirle después.

–¿Había algún orden en las sesiones? ¿O realmente era una especie de charla colectiva donde todos decían o desdecían?

–No había ninguna tentativa de imponer orden a esta banda de desorganizados que eran los Infrarrealistas. Cuando hubo un intento de hacer eso, bueno, Roberto escribió su manifiesto y mandó a la mierda a los otros y dijo: bueno, ya tenemos que sacar un manifiesto. Él sintetizaba también de alguna manera todo lo que se había discutido y hablado sin ningún orden, en un total desorden. Y bueno, el manifiesto que escribe Mario refleja completamente nuestras preocupaciones de ese momento.

–¿Y el manifiesto que escribe José Vicente Anaya? ¿Qué sucede con él?

–José Vicente Anaya quiso ser también un poco más gurú. Él sí tuvo la pretensión de ser líder de un grupo; cuando nos encontramos con él ya tenía constituido un grupo en el que, por supuesto, el líder era él. En este grupo se habían dados nombres de animales para poderse

identificar. Él era el toro, Mara Larrosa⁴⁴³ era la osa, y otros más. Pero como en nuestro grupo no había ninguna intención o pretensión de nombrarnos ni identificarnos con animales, si tienes un animal es tu nagual y ahí lo asumes nada más, tampoco había el deseo ni la pretensión de hacer o de nombrar un líder. José Vicente Anaya ya era un poeta más o menos conocido o reconocido; él siempre quiso o pretendió hacerse un lugar dentro del panorama de intelectuales o gente de la cultura en México. Creo que le sirvió bastante encontrarse con el Infrarrealismo. Creo que le hizo cambiar algunas ideas. Él mismo es un hombre bastante culto, pero siempre jugando un poco con los puestos de poder. En aquel momento ya empezó a trabajar para la Universidad del Estado de México, tuvo su editorial, en fin. De los manifiestos que se escriben hay tres manifiestos importantes: el de Roberto Bolaño, el de Mario Santiago, que yo prefiero, y el de José Vicente Anaya que tiene un tinte ideológico demasiado marcado, donde subraya demasiadas cosas, y que para mí no reflejaba un estado de espíritu del Infrarrealismo. Es como muy personal, es como algo que él deseaba decir, y qué bien que lo dijo, pero no lo reivindicó yo como un manifiesto infrarrealista.

—Esto lo pregunto por la polémica surgida a raíz de la publicación del libro de Rubén Medina: *Perros habitados por las voces del desierto*, libro del que Anaya escribe una réplica en *Proceso*⁴⁴⁴ acusando de excluyente a Medina, cuando en el prólogo Medina dice: esta antología es una antología personal.

—Es el problema de todas las antologías, la elección del antologador, y no son necesariamente inclusivas porque no tienen tampoco por que tener ese criterio de incluir a

⁴⁴³ Mara Larrosa es trasunto de María Font en la novela.

⁴⁴⁴ La nota se publicó con el título “Una antología excluyente y censora: Vicente Anaya”, publicada en la revista *Proceso* el 31 de mayo de 2014, firmada por Roberto Ponce. En línea (última fecha de consulta: 10 de febrero de 2019): <https://www.proceso.com.mx/373488/una-antologia-excluyente-y-censora-vicente-anaya>

todo mundo. Rubén lo asume así, lo vive así, y desafortunadamente cuando el Infrarrealismo es víctima de todos los ataques nadie, y menos aún José Vicente Anaya, sale en defensa del Infrarrealismo. Él quiere hacer su carrera personal, la hace a su manera, hace su camino, es lo que él eligió, y creo que su espíritu infrarrealista se termina en los setentas. Cuando él dirige su casa editorial publica a sus cuates, cae en los mismos vicios de las otras editoriales. No es que imponga un boicot ni nada a los infrarrealistas, pero la actitud no es la misma. Algo que le faltó o le falta tal vez es esa fuerza de amistad que unió al Infrarrealismo. Recuerdo que a veces nos quedábamos en la calle sin saber a dónde ir, y él tenía ya su departamento y todo, y bueno, Roberto Bolaño le decía: esta noche vas a recibir a Mario Santiago para que duerma en tu casa, y si no te excluyo del Infrarrealismo [risas]; entonces, con esa amenaza, Anaya aceptaba recibir a Mario Santiago. Pero lo pasaba a la báscula al otro día para ver que no se robara ningún libro. Esas actitudes son así, bueno, inaceptables.

—¿Falta de hermandad?

—Exactamente. Tú lo has dicho, entonces él ya estaba en su posición de intelectual que tiene ya sus libros bien ordenaditos y todo, y no quiere que nadie venga a perturbarle su orden. Y bueno, Mario Santiago era lo que era. Si encontraba un libro interesante lo agarraba y empezaba a leer, y después a escribir encima, o si no a echarse un regaderazo con el libro en las manos, pero eso era él, no lo hacía por mala intención, simplemente era su forma de vivir. Cuando José Vicente Anaya se vio obligado de aceptar a Mario Santiago en su casa cuidaba de que no lo fueran a robar sus libros, cuidaba de que no lo fueran a excluir del Infrarrealismo, y bueno, ya después es una especie de auto-exclusión pero por prácticas, por costumbres. Sin embargo, él sigue haciendo un trabajo como un buen intelectual mexicano, como un buen poeta mexicano también.

–Todo lo que venimos platicando me lleva a pensar en las dificultades de reconstruir a ciencia cierta todo lo que ocurrió, ¿no?

–Ninguna memoria es fiel al cien por ciento. Ninguna memoria. Lo mejor es reunir, recopilar, hacer un cruce de fuentes de información porque ninguna memoria es fiel.

–Unas de los infrarrealistas que menos se han dado a conocer son Mara y Vera Larrosa. ¿Por qué?

–Vera participó pero sin participar realmente. Mara sí estuvo mucho más implicada en el Infrarrealismo, pero después ella también puso sus marcas y se separó, algo completamente válido para su caso, porque ya no aceptó una cierta forma de vivir de aquellos poetas desordenados que éramos en aquel momento, sin embargo, yo, como todos los compañeros, seguimos teniendo un recuerdo muy tierno, muy cariñoso y amoroso de Mara porque fue un poco la musa, la inspiradora de muchas cosas. Por su actitud, por sus escritos. Era la niña que llenaba de alegría, de carcajadas y de risas la ciudad. Ella (y Geles Lebrija, Geles que aunque nunca escribió o nunca publicó, yo espero que algún día lo haga) participó de esa manera de reírse en la vida. De esta manera de vivir, de una manera gozosa la vida. Y estuvo ahí siempre como una compañera fiel

–¿Geles Lebrija fue parte del Infrarrealismo?

–Fue indispensable. A pesar de que no haya publicado, es un elemento indispensable en el Infrarrealismo. Lo digo yo, lo puede decir Pita [Ochoa],⁴⁴⁵ lo puede decir Mara, lo puede decir Bruno, mucha gente.

⁴⁴⁵ Xóchitl García en la novela.

–Quim Font, como personaje, llama mi atención. Entiendo que es el padre en la vida real de Mara y Vera Larrosa. ¿Se parece el personaje realmente al padre de las llamadas hermanas Font en la novela? ¿Participó en algún proyecto infrarrealista?

–Digamos que al menos nos toleró. Al menos nos aceptaba en su casa. Aceptaba que entráramos a la cocina a comer y beber todo lo que podíamos beber y comer. Que sus hijas tuvieran como amigos a esta banda de greñudos y rebeldes. Él era un gran arquitecto. Ya murió, y le hicieron un gran homenaje en el palacio de Bellas Artes. El arquitecto Manolo Larrosa. Muy reconocido, y además muy generoso en sus actitudes. En ningún momento tuvo una actitud de rechazo o discriminación hacia nosotros. Siempre nos aceptó.

–¿Esta parte de la locura en relación a su personaje? ¿Es parte de la fabulación también de Bolaño?

–Volvemos a lo mismo. El mismo concepto de literatura contemporánea de Roberto Bolaño aquí vuelve a encontrarse nuevamente con la realidad. Efectivamente, él estuvo en un hospital psiquiátrico, sale y vuelve nuevamente a ser el arquitecto, pero sí, realmente él estuvo en un hospital psiquiátrico.

–A mí me parece que en *Los detectives salvajes* Quim Font es una especie de profeta, o vaticinador, porque hay un momento en que dice haber aconsejado a los realvisceralistas a alejarse de la literatura desesperada, porque esto los llevaría al caos.

–Bueno, esas son las declaraciones de Roberto, porque yo no creo que nos haya dicho nunca eso. Forma parte de la ficción.

–Pero ¿se puede decir que Mario Santiago sí que hacía una literatura desesperada? ¿O no?

–Yo no creo eso. Mira, la literatura, la poesía de Mario Santiago se encuentra a lo largo de la historia de la literatura universal con personajes iguales a él. Yo puedo hablar de Antonin Artaud, de [Friedrich] Hölderlin, del poeta de Hora Zero: Juan Ramírez Ruiz...

–¿O el Conde de Lautréamont?

–O el Conde de Lautréamont, es decir, que son poetas que se confunden con sus propios escritos, los encarnan hasta el punto de vivirlos, yo digo como lo que es el Xipe Tótec mexicano, el desollado vivo, el que tiene que estarse exponiendo y escarbando en sus entrañas cotidianamente para decirle al mundo, gritarle al mundo su hipersensibilidad de cómo está viviendo el horror, que son horrores que otros no lo perciben porque están perdidos en el consumo, en el auto-placer, etc. Sin embargo, ellos tienen la obligación de dar esa señal de alerta, de alarma. Mario Santiago lo vive así. Él es hijo de una clase media, más o menos acomodada, pero él se lanza a la vida y a la poesía echándose un clavado definitivo, suicida en la vida. No porque él quiera autodestruirse, sino porque la vida era tan cabrona que él tenía que reflejarla y vivirla así. Pero hablar de la radicalidad o de la desesperación no, es decir, lo de Mario era una actitud ante la vida, ante la poesía nada más, pero que no es más ni menos desesperada que otras cosas. No aceptaba la autocomplacencia. No fue una forma de vida autocomplaciente. No le interesaba la idea de “felicidad”, así entre comillas, inmediata. No. Le interesaba vivir la vida en toda su intensidad y en todo su horror.

–¿Fallece realmente como vivió?

–Sí. Hay muchas conjeturas. Vivir y morir realmente en la Ciudad de México, una de las ciudades más violentas del mundo, es una aventura, un riesgo, es apostarle cotidianamente a morir como murió Mario Santiago. Yo no pienso que murió atropellado, yo pienso que fue víctima de violencia y fue luego después cubierto, así como una muerte anónima más en la

Ciudad de México. Yo no pienso que fue un accidente vial. En México hay muchos casos de muertes impunes.

—¿Cuál fue su primera impresión al leer *Los detectives salvajes*, una vez que la tiene en sus manos?

—Yo supe de ella completamente por pura casualidad.

—¿En el 98?

—Tal vez fue un poquito después incluso. No recuerdo si fue en el 98 o en el 2000. Estaba en el aeropuerto de Madrid, y ahí me encontré con un amigo mexicano que ya había visto aquí en París. Empezamos a platicar y él me dice: “yo escribo a veces, sí, poesía de vez en cuando”, y yo le dije “ah, qué curioso, yo también he escrito poesía un poco”, y me dicen Piel Divina o firmaba así: Piel Divina. Y me dice: “¿En serio tú eres Piel Divina?”, “sí, sí”, le digo, “yo soy Piel Divina”, y dice: “mira, Roberto Bolaño acaba de publicar un libro que se llama *Los detectives salvajes* y hay un personaje que se llama Piel Divina, ¿ya lo leíste?”, “no”, le digo, “no lo he leído”. Y me responde: “pero sí vas aquí a la librería del aeropuerto lo puedes encontrar”. Y ahí fui, compré el libro de Roberto, y durante el trayecto de Madrid a la Ciudad de México lo leí. Y cuando llego allá el primero que me llama por teléfono es José Margarito Peguero⁴⁴⁶ y me dice: “oye Piel, ¿ya leíste el libro de *Los detectives salvajes*?” [risas], “lo acabo de leer”, le digo. “¿Ya viste?, ahí estás”. Y bueno, fue así como conocí el libro.

—Imagino que la sensación de verse ahí como personaje ha de haber sido...

—Para mí fue un honor saber que, de alguna manera, había inspirado a Roberto Bolaño. No era mi intención. Sé muy bien que, más que poeta he sido inspirador o muso de algunos

⁴⁴⁶ Jacinto Requena en la novela.

escritores. No es el único, hay otros escritores que han escrito sobre mi vida. Mi cuñado, que es Joani Hocquenghem,⁴⁴⁷ escribió también una novela en la que yo soy también uno de los personajes, hay una película también en la que yo soy uno de los personajes, entonces ya me acostumbré, digamos, a esa situación de ser inspirador de personajes [risas].

–Y finalmente, ¿de dónde viene el apodo de Piel Divina?

–Ah, eso es de Mara Larrosa. Justamente estábamos en esta casita-anexo del domicilio del arquitecto Larrosa y le había dejado como una especie de pequeña cabaña, creo que era un departamento para las dos hijas: para Vera y Mara; y estábamos en una reunión un domingo ahí y Mara Larrosa empieza a tocarme, ya ves yo, como todo indio, no tengo ningún pelo ni nada, empieza a acariciarme la piel [se toca él mismo el abrazo] y dice: “¡piel divina!”, y de ahí viene el nombre de Piel Divina. La que me dio el título, el nombre, que después se volvió por todas partes famoso, es Mara Larrosa. Que no haya cuentos, después otros van a decir otra cosa, pero esto es la realidad.

⁴⁴⁷ La novela es *Le stade aztèque* (1994). La película, cuyo director también fue Joani Hocquenghem junto a Jacques Kébedian, se titula *Calle San Luis Potosí* (1991).

José Rosas Ribeyro
[Posible alter ego en *Los detectives salvajes*: Roberto Rosas]

18 de junio de 2018

Barcelona, España

–El Infrarrealismo se fundó antes, semanas, meses antes de 1975, en unas reuniones en las que yo no asistí por la sencilla razón de que yo no había llegado; yo llegué deportado de Perú a México en el mes de... tengo una confusión en la memoria sobre qué mes llegué.

–Pero del año 75.

–75. Y ya se había fundado. Yo no tenía realmente información todavía clara sobre el Infrarrealismo hasta que Margarita [Caballero] me dijo: “oye, mira, hay este flyer”, y fui ahí, y eso es lo que no te he contado que pasó después. Estaban estos dos que eran: Mario Santiago y Roberto Bolaño, lo sabría después, que leían poemas de unas series de gentes de poesía peruana joven; entonces leían poemas de muchos amigos míos y conocidos. Y yo estaba muy sorprendido, ¿cómo conocían a toda esta gente? Y que van leyendo poemas de otro y otro y de repente: “y ahora un poema de José Rosas Ribeyro”, y yo estaba en la sala y “¿estos cómo saben todo esto?” Entonces me quedé muy sorprendido. Cuando acabó todo, la gente podía intervenir, yo levanto la mano y digo: “oigan, compañeros, gracias, gracias por el poema”, y ellos: “¿qué poema?”, y: “yo soy José Rosas Ribeyro y [grito de sorpresa], “venga, hermano”, y abrazos y todo. Y así me volví infrarrealista. Yo cuando cuento esto no había que firmar manifiestos ni hacer juramentos ni nada. Era infrarrealista puesto nos encontramos ahí, estábamos en el mismo rollo y ya está. A partir de ese día íbamos de arriba abajo. Uno se hacía infrarrealista caminando. O sea: Mario Santiago y Roberto Bolaño caminaban todo el

día hablando de literatura, caminando aquí y allá, a veces con Cuauhtémoc, era sobre todo eso, a veces Piel Divina. Y caminábamos e íbamos a bares y así fue.

–Caminar, leer y charlar.

–Sí. Cada uno leía por su cuenta y no siempre las mismas cosas. Mario Santiago yo no sé si leía algo aparte de poesía. O sea, yo creo que venía de tal mundo cerrado de alucinación poética que yo no sé si leía otra cosa. Roberto sí. Roberto era poeta en la época, publicó una plaqueta de poesía, *Reinventando el amor*,⁴⁴⁸ ¿no?, pero hablaba de todo, narrativa y eso y lo otro. No había terminado ni la secundaria, pero tenía una amplísima cultura y puras lecturas, se había pasado la vida leyendo. Lo que hacía era caminar y leer, bueno y escribir, supongo. Porque bueno: tenía esos poemas. No sé si escribía tanto como después. Y así los fui descubriendo, las reuniones del grupo, la Casa del Lago, de ahí viene la famosa foto,⁴⁴⁹ creo que era un sábado, estábamos todos ahí, se tomó esa foto con mi

⁴⁴⁸ En el taller de Juan Pascoe, editorial Martín Pescador, año 1976.



⁴⁴⁹

Posiblemente, Rosas Ribeyro se refiera a esta foto. El que saluda con la mano es Ramón Méndez Estrada. De derecha a izquierda José Vicente Anaya, Roberto Bolaño. José Rosas Ribeyro, Mario Santiago Papasquiari, Margarita Caballero, mujer desconocida, Rubén Medina. Debajo de Roberto Bolaño: Pita Ochoa, al lado de Ramón Méndez Estrada, hombre desconocido. 1975-1976.

cámara y así fue. Así conocí a los que están en la foto: José Peguero, Pita Ochoa, Ramón Méndez, Cuauhtémoc (que creo que no está en la foto, pero Cuauhtémoc).

—¿Ya habían salido los manifiestos?

—Sí, sí, sí.

—¿Los tres que existen?

—Del tercero no supe porque oficialmente sólo habían dos, porque el otro había sido descartado.

—¿El de José Vicente Anaya?

—Sí, porque José Vicente Anaya había sido, entre comillas, “expulsado” un poco. No sé, nunca entendí bien cuál era el rollo porque Anaya se reivindicaba infrarrealista y yo lo conocí, pero nunca lo conocí como infrarrealista sino como un poeta que se interesaba en alguien como Allen Ginsberg, en los Beatniks, etcétera. E hicimos buenas migas, tanto así que me puso a mí como corresponsal de su revista: *Alforja de poesía*. Nunca publiqué nada, pero se supone que era el corresponsal [risas del interlocutor]. Pero yo no lo conocí como infrarrealista a José Vicente Anaya. Y después me enteré que él había hecho un manifiesto, no sé por qué.

—Él dijo que se publicó antes en Estados Unidos.

—Seguro, pero la cuestión es que yo no sabía que existía. Para mí los manifiestos que yo conocía en ese momento fueron el de Mario y el de Roberto.

—¿Y tiene preferencia por uno u otro? Piel Divina, por ejemplo, me dice que prefiere el de Mario Santiago.

—Sí, pero eso tiene su explicación. En el fondo, en el fondo, Piel Divina le tiene una tirria a Roberto Bolaño [risas].

—No me dio esa impresión en la entrevista.

–Sí, ahora, ahora, porque ahora tiene que modificar un poco; antes estaba furioso porque salió en *Los detectives...* porque ese Piel Divina de la novela es un homosexual. Ahora se ha moderado, digamos, con la distancia. Y ya se dio un poco cuenta de que no porque ese Piel Divina es homosexual ese Piel Divina es él. Roberto ha utilizado la gracia de ese nombre, Piel Divina, para ponérselo a un personaje homosexual que se parece más bien al poeta homosexual...

–¿Darío Galicia?

–Darío Galicia, que sí era homosexual y lo proclamaba a los cuatro vientos. Que no era infrarrealista, pero estaba ahí, llegaba a La Habana, y siempre escandaloso; me acuerdo una noche que llegó gritando “¡Nos van a matar a todas!”, porque habían asesinado a Passolini,⁴⁵⁰ ¿no? Y estaba pero destruido, gritaba: “nos van a matar a todas”, porque hablaba en femenino. Buen poeta. Un tipo impresionante.

–¿En *Los detectives...* se le asocia a Ernesto San Epifanio, no?

–Sí, se supone. Pues sí, o sea, no te digo... Es que ahí se equivoca completamente el amigo Anaya, fulano es tal, fulano es tal; hay un tal Rosas en la novela, por lo tanto, como hay un tal Rosas que aparece por ahí ese señor Rosas soy yo. No es así. Está mezclado, como se suele hacer, tampoco es una novedad. Lo han hecho miles de veces los novelistas, no es un invento de...

–Roberto Bolaño.

–De Roberto Bolaño. Construyes un personaje, pones el nombre o se lo transformas un poco y luego le metes una serie de cosas de él, quizás, o que te parecen a ti que son de él, más otras que vienen de otro y construyes un personaje. Entonces, sí, se ha dicho que Darío

⁴⁵⁰ Pier Paolo Passolini (1922), poeta y cineasta italiano, que fue asesinado el 2 de noviembre de 1975. Curiosamente, es la misma fecha en la que inicia el diario de Juan García Madero en *Los detectives salvajes*.

Galicia es Ernesto San Epifanio;⁴⁵¹ sí, porque es homosexual, porque es poeta, y algo de eso también está en Piel Divina, que hay uno que se llama Piel Divina pero que no corresponde, que yo sepa Piel Divina no es homosexual, y ese señor (el de la novela) es homosexual; ese Piel Divina de ahí no es exactamente el mismo. Pero sí (Bolaño) tenía ganas de llamar a alguien Piel Divina porque ¿quién se llama Piel Divina, no?

–Claro.

–Entonces pues ahí está.

–¿El Infrarrealismo sigue activo?

–¡Ay! Esa es una pregunta que puede costarme la vida.

–Depende desde dónde se pueda decir...

–Mira, ¿te debo dar la versión oficial o la versión extraoficial?

[Risas]

–La oficial...

–La versión oficial es que sigue vivo. Tan sigue vivo que hay antologías, hay coloquios, hay presentaciones en público, los infrarrealistas... los detectives salvajes vivían

⁴⁵¹ Hasta hace relativamente poco, el 7 de junio de 2019, se pensaba que Darío Galicia había muerto o desaparecido, pero un artículo de Ana Clavel da cuenta de los andares del poeta, actualmente en calidad de indigente y olvidado casi por todos. Como se ha dicho, la figura de Darío Galicia, que fue amigo de Roberto Bolaño en los años setenta, “inspiró” el personaje de Ernesto San Epifanio, que sin ser uno de los personajes principales, es realmente memorable en la novela. Baste recordar, por ejemplo, el relato de Angélica Font, correspondiente a la segunda parte de la obra, donde se habla de que a “finales de 1977 ingresaron en un hospital a Ernesto San Epifanio para trepanarle la cabeza y extirparle un aneurisma del cerebro”, p. 283, pero que más adelante se descubre que la intervención fue para supuestamente curarlo de sus preferencias sexuales. Como se ha dicho, a Darío Galicia verdaderamente lo sometieron a un tratamiento psiquiátrico que le dejó severas consecuencias, y, se puede inferir, lo llevó al estado en el que se encuentra actualmente. Ana Clavel lo confirma: “En 1976 Darío Galicia fue sometido a una operación por aneurismas cerebrales”, en “Darío Galicia: el infra que faltaba”, *Milenio*, México, 7 de junio de 2019. En línea (última fecha de consulta 9 de junio de 2019): <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/paso-dario-galicia-companero-aventuras-roberto-bolano>

Otro artículo periodístico, este de 2010, también da cuenta, aunque desde un punto de vista literario, es decir, escrito a manera de cuento, de los andares de Darío Galicia en calidad de indigente: “El llamado secreto”, Uriel Martínez, *Replicante. Cultura crítica y periodismo cultural*, 16 de marzo de 2010. En línea (última fecha de consulta: 9 de junio de 2019): <https://revistareplicante.com/el-llamado-secreto/>

en Barcelona, por lo tanto están vivos, sí, estábamos vivos allí unos cuantos, o sea, seguimos vivos, algunos otros están muertos: como personas. Ahora, ¿el movimiento sigue vivo? [silencio] ¿Es que puede haber una vanguardia que dure 50 años? En principio toda vanguardia es de cierta manera efímera.

–Y es un acto de juventud.

–Aparece y muere. Los actos de rebeldía, los actos de contracultura, *La tradición de la ruptura*, como le llama Paz en ese excelente ensayo sobre ruptura y tradición, son movimientos, son momentos, no puedes tú prolongar la vanguardia desde que comenzaron a los 20 años y a los 70 años siguen siendo vanguardia, eso es... Eso no puede ser. Desde ese punto de vista, no, el Infrarrealismo no sigue vivo. No puede seguir vivo. Primero, porque ya se murieron una gran parte de los que fueron miembros; segundo, porque no hay movimiento que funcione realmente, pero por otro lado, sí, está más vivo que nunca. Ésa es la gran contradicción. Sigue más vivo que nunca porque ahora tiene mucha más audiencia de la que tuvo en su momento. [Risas] A los infrarrealistas los botaban de todas partes, los echaban por aquí, no los aceptaban en ningún sitio, si alguien hablaba de ellos era para insultarlos, o sea, era muy difícil tener una presencia. Hubo algunas cositas, una antología, unas revistitas, etcétera. Pero era muy, muy, muy, muy marginal. Y no pretendía no serlo. Era marginal. Hoy, ya casi no voy a decir que está institucionalizado, pero un poco, ¿no? Hay cátedras, hay tesis, hay presencia en la universidad, tú mismo haces una tesis, o sea está vivo, puesto que la gente trabaja sobre eso, estudia eso, los libros se leen, llaman la atención, aquí se hizo “Los detectives salvajes invaden Barcelona”, y se llena y se repleta el auditorio de la Casa América

de Catalunya,⁴⁵² tú estuviste en México en el Foro Alicia,⁴⁵³ viste cómo estaba de lleno esa sala, pero dos días antes se había repletado pero más todavía el Museo del Chopo,⁴⁵⁴ que es más institucional, digamos, universitario pero institucional, el otro es más anarquista, el Foro Alicia, que estaba repleto también; creo que hasta había un televisor afuera para que los que se quedaran afuera pudieran seguir LOS ACONTECIMIENTOS DEL INTERIOR [entonación sarcástica]; o sea: muy vivo.

–*Perros habitados...*

–Sale la antología de Rubén (Medina), *Perros habitados...*, primera edición: se agota. Y otra edición, otra casa editorial asume y saca la segunda edición. Se publica el libro en el Perú. Poetas infrarrealistas se publican ahora aquí [en Barcelona]. Sale Mario Santiago,⁴⁵⁵ por ejemplo, Cuauhtémoc Méndez,⁴⁵⁶ o sea...

–Sigue vivo de esa forma, de ese modo (el movimiento).

–Sí. Y siguen las cátedras, se habla de ellos y todo... Ahora, ¿qué es lo que dio esa nueva vida? No sé si así decirlo, pero es evidente que fue la fama de Roberto Bolaño. Y Roberto es como la locomotora que trajo detrás el trenecito. Y después viene el personaje mítico que se ha vuelto Mario Santiago. Yo estoy seguro que de aquí a 20 años la gente irá a

⁴⁵²Esto sucedió, en efecto, en la Casa América Catalunya, el 31 de mayo de 2017. Aquí puede verse la filmación del suceso, inédito y a propósito de la presentación del libro *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014) (última fecha de consulta: 4 de marzo de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=9WiGdyz3hEs> En el encuentro estuvieron José Peguero, Rubén Medina, José Rosas Ribeyro, Piel Divina y Bruno Montané; también se contó con la presencia del crítico literario Ignacio Echevarría.

⁴⁵³ El 3 de junio de 2014 se presentó el mismo libro en el Foro Alicia de la Ciudad de México; estuvieron presentes José Rosas Ribeyro, Pita Ochoa, Edgar Artaud Jarry, Rubén Medina, Víctor Monjaráz Ruiz, Juan Esteban Harrington, José Peguero y Ramón Méndez Estrada, que ese día, después de participar en la lectura de poemas, salió del recinto, notoriamente contrariado, sin despedirse de nadie. Menos de un año después fallecería en la ciudad de Morelia, Michoacán, el 13 de mayo de 2015. Fue asistido en sus últimos momentos por el poeta veracruzano Francisco Hernández.

⁴⁵⁴ El libro se presentó en el Museo Universitario del Chopo el 28 de mayo de 2014.

⁴⁵⁵ *Sueño sin fin*, Ediciones sin fin, 2012.

⁴⁵⁶ *Uso y abuso/Peso neto (1974-1976)*, Ediciones sin fin, 2017.

rezar a la tumba de Mario Santiago como se va a esos santos populares que no son reconocidos por el vaticano. En México hay algunos famosos, donde la gente va y les reza. O Jim Morrison, ¿no?, que es una especie de santo rockero; aquí vas al cementerio [en París] de Pere-Lachaise y tú ves es diferente [el lugar en el que está enterrado] a todo el resto. Es una especie de santo, no hay cruces ni nada sino botellas de trago, cigarrillos, hay un culto, y Mario Santiago se está convirtiendo en eso. Es una especie de culto. Yo conocí en México, en Cuernavaca, estaba yo hablando con alguien que seguro no conoces: Raúl Silva, que es un gran especialista de Infrarrealismo, y tiene todo, archiva todo y todo lo que ha podido lo ha grabado, y dice que va a hacer el gran libro, trabaja mucho en la radio y tiene hijos y todo y no sé si algún día saldrá el libro, pero tiene todo. Y un día yo estaba con Raúl, en un restaurante, estaba con los cartoneros y eso,⁴⁵⁷ y Raúl me dice: “oye, tengo que grabarte, tengo un proyecto bonito, quiero grabar el poema de Mario: ‘Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger’,⁴⁵⁸ con la voz de todos ustedes. Una parte va uno, otra parte va otro y así”. Y le dijo: “¡Qué lindo proyecto, sí puedo!”, “pues aquí tengo el aparato y todo; vamos a buscar un restaurante grande que hay en Cuernavaca. Uno muy bonito”. Y lo vamos a buscar. “Ahí está tranquilo, oye, acá está bien”, pero había un chico ahí, un chico joven, un muchachito de 18 años con su lap-top, y le decimos: “oye, ¿te molesta si grabamos aquí?”, “no, no hay problema”, entonces nos ponemos ahí, y entonces saca el libro, “a ver, escoge unos párrafos”, “a ver, dime tú”, la cuestión es que empiezo a leer y el chico que está ahí de repente ya no estaba con su lap-top, nomás escuchaba, parecía que le interesaba y cada vez tenía la cara más asombrada. Terminamos de grabar y dice: “¿Les puedo hablar?”, “sí”,

⁴⁵⁷ La Cartonera Editorial, con sede en Cuernavaca.

⁴⁵⁸ Poema aparecido por primera vez en el libro *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979), antología hecha por Roberto Bolaño, con presentación de Efraín Huerta y prólogo de José Donoso Pareja.

“¿están leyendo un poema de Mario Santiago?”, “sí”, “¿y tú quién eres”, me dice, “soy fulano”, “ah”, y me dice: “yo he venido desde Chile, he atravesado todo el continente para estar cerca del Infrarrealismo” [silencio].

–Fue algo increíble...

–Un chileno de 18 años que trabajaba en ese restaurante, que estaba en sus horas de descanso, por eso estaba en esa salita, trabajaba en el restaurante para pagarse de comer porque había dejado todo, se había ido de su casa, había atravesado todo el continente, como fue, para llegar ahí, para estar ahí...

–Claro... O sea, es el poder de la literatura. De la poesía.

–¡Exacto!, pero va más ahí, es el poder del mito, o sea, el problema es que ya las cosas sobrepasaron, o sea, Roberto es un mito, va más allá de eso, ya cuando comienzan a inventar cosas, que si esto, que si era drogadicto, ya es el mito. Además, el hecho de que se haya muerto joven contribuye al mito. Si él hubiera vivido hasta los 80 años sería un pobre escritor viejito, de repente hasta olvidado porque desgraciadamente, a veces ocurre con los escritores, pero él no: se muere en plena juventud, en plena juventud, digamos...

–50 años.

–50 años, deja ese libro espeluznante que es *2666*, tremendo libro que él quería que fueran 5, sale en un solo volumen enorme y todo eso, todo eso contribuye, ¿no? Y se muere, se muere del hígado, ¿no?, ¿entonces qué era?, ¿era alcohólico, era drogadicto”, “que no, que no, que no bebía”, y bueno. Y todos: “¿Y quién era su gran amigo?” ¡Su opositor absoluto! Porque si hay dos personas diferentes eran Mario Santiago y Roberto Bolaño.

–Totalmente diferentes.

–¡Totalmente diferentes! Ambos metidos de pies y cabeza en la literatura, pero con dos mundos completamente diferentes. O sea, Mario tenía una locura literaria, lo suyo era al

borde de la demencia. Yo sé que a unos no les va a gustar lo que estoy diciendo, pero yo lo he vivido, lo he vivido en París cuando llegó allá completamente demente, no medio, completamente demente.⁴⁵⁹ Y Roberto no, Roberto quería triunfar en la literatura.

–Siempre lo tuvo claro.

–Él tenía claro que su camino era hacia un triunfo, o sea, iba a llegar a imponerse, no era autodestructivo. Mario Santiago era completamente autodestructivo en su literatura, en su vida, si había un libro que no era suyo se lo llevaba, lo que le constituía muchas de sus cosas, estar tirado entre papeles, por aquí, por allá; Roberto no, Roberto tenía todo clasificado, tenía esto aquí con sus nombres, es raro, porque Roberto no tenía ni secundaria completa, pero tenía una intuición de lo que era un trabajo literario, te dicen que eso es lo que te da la universidad, ¿no?, trabajar con orden, hacer tus folios, tu esto, y él no lo había hecho.

–En su caso, eso es falso.

–En su caso es falso porque no había ni terminado la secundaria, no había pisado la universidad sino sólo para joder, o sea, en el taller de Bañuelos y compañía,⁴⁶⁰ pero tenía todo clasificado, en orden. Cuando hubo la exposición del Archivo Bolaño⁴⁶¹ vimos todo eso,

⁴⁵⁹ Ricardo Piglia habla de ciertas figuras cuya representación encarna al lector extremo: “El lector adicto, el que no puede dejar de leer, y el lector insomne, el que está siempre despierto, son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura”, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, España, 2005, p. 21. Mario Santiago hace pensar, dichas estas palabras por José Rosas-Ribeyro, en una combinación de ambos lectores: el adicto y el insomne. De igual modo, cabe recordar un pasaje donde García Madero habla de los libros que Ulises Lima trae bajo los brazos: “Los libros que llevaba Ulises Lima eran: *Manifeste electrique aux paupieres de jupes*, de Michel Bulteau, Matthieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jean-Jacques N’Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F.M., entre otros poetas del Movimiento Eléctrico, nuestros pares de Francia (supongo). *Sang de satin*, de Michel Bulteau. *Nord d’été naïtre opaque*, de Matthieu Messagier”, p. 32-33. Todos franceses, lo que concuerda, de algún modo, con lo que señala Rosas Ribeyro, París-demencia.

⁴⁶⁰ Se refiere al poeta Juan Bañuelos, cuyo posible trasunto sea, como se ha dicho, Julio César Álamo.

⁴⁶¹ La exposición se llevó a cabo para celebrar en Barcelona, España, el décimo aniversario de su muerte, dio inicio en marzo y culminó el 30 de junio de 2013.

se puso todo eso. Se veían sus cuadernos, sus anotaciones, cantidad de libros de notas, todo el trabajo que tenía no era el trabajo de alguien que escribe y deja y tira como Mario, ¿no?

–¿Se puede decir que desde los 70s él tenía claro el triunfo?

–Yo creo que sí. Alguien me ha dicho el otro día, “ah, eso lo dices ahora, por lo que ha pasado después”. Alguien me dijo eso porque una vez en una entrevista respondí que yo creo que sí. Mario era el camino hacia la marginalidad y perderse en eso y después que pase lo que pase, y Roberto era el camino a llegar, a acceder al triunfo literario. Yo creo. “No, que es tu lectura *a posteriori*”. Yo de la época, yo creo, que ya se veía eso. Yo creo que una prueba de eso es que, siendo muy joven, ya saca una primera plaqueta. Mario no tenía ni idea de publicar una plaqueta ni nada, después, al final comienza a querer publicar una plaqueta... Mientras que Roberto... Yo estaba el día que fue a sacar la plaqueta de la imprenta, estábamos Mario y yo, y creo que Cuauhtémoc [Méndez], y salió ¡pero saltaba como un niño! [grito de júbilo que simula el instante], lo había logrado, tenía veintitantos años, había logrado su plaquetita, muy bonita, ¿nunca la has visto?

–No, en físico no.

–Yo la tengo ahí. Y con un texto muy raro que, si te portas bien, te lo voy a leer, pero no te lo voy a dar. Porque lo que dice es de Roberto Bolaño.

–Okay [sonrisas].

–Yo escribí un libro sobre México, y ahí iba a hablar de todo esto, pero me ha dado una pereza monumental y se me ha quedado por ahí, las fotos rarísimas que tengo de Roberto, Roberto patinando, en patines, fotos que tengo raras de Roberto, y ese texto donde escribe en su libro.

–Una dedicatoria.

–[Duda] No es exactamente una dedicatoria, no dice: “Para José con cariño, y tal”, no, es una cosa muy rara.

–Es como si todo lo que escribía él supiera que después tendría un significado.

–Mmm, no sé si tanto como eso, pero que ese libro para él significó el comienzo, para lo que él iba a planificar, iba a hacer todo lo necesario.

–Y lo hizo.

–Y lo hizo. Porque si te pones a pensar cómo sobrevivía Roberto... Roberto sobrevivió durante años casi de la caridad pública, como te decía.

–De Alcira.⁴⁶²

–De Alcira, de lo que encontraba para comer, pero ahí estaba viendo, afilando... Un tipo brillante. Tenía una memoria. Roberto hace un tipo de literatura que, tampoco lo inventó, tiene mucho que ver con alguna literatura francesa, con alguna literatura norteamericana, que él ha bebido, ¿no? Pero que ni la literatura latinoamericana, que es una literatura que seguía mucho trayendo lastres del siglo XIX, gran parte de la literatura novísima latinoamericana seguía siendo una literatura muy siglo XIX.

–Costumbrista.

–Sea por el costumbrismo, sea por lo social, sea por lo tradicional como sistema narrativo de novela, algunos rompieron algo, Vargas Llosa en sus primeras obras, Puig en Argentina, en México no sé quién exactamente, pero algunos sí, porque Revueltas, a quien yo admiro mucho, sí es literatura del siglo XIX en gran parte, o sea...

–Decimonónica.

⁴⁶² Alcira Soust Scaffo (1924-1997), Auxilio Lacouture en la obra.

–Tiene esa marca un poco decimonónica, y lo de Roberto es nuevo en ese sentido, o sea, nuevo, en castellano, ¿no?, o sea, y ahí está.

–Donde el elemento autobiográfico está muy presente.

–Pero la literatura autobiográfica es novedad en la lengua española donde ha habido poca literatura que se reconoce autobiográfica. Por supuesto, esto no es ninguna novedad en la literatura francesa donde la literatura autobiográfica forma parte, no digo ya [Marcel] Proust, pero tantísima otra, ni la americana, por citar a Henry Miller, o sea, todo es autobiográfica prácticamente, o no sé, cantidad de autores, es normal, digamos.

–En esos países, pero en los de habla hispana no.

–En todo caso no se le reconoce como tal, se esconde lo autobiográfico lo máximo posible para que no aparezca, es como si fuera malo; sigue abierto el debate.

–Con la autoficción.

–Sí, “¡qué horror!, ¿ya cuándo se acabará esta moda?”, cuando es una estupidez, la autoficción, eso que ahora llaman autoficción, porque se le ocurrió a un profesor universitario llamarlo así, existe desde que la literatura existe. O sea, está ahí, forma parte de la literatura. Si no que en América Latina, por autocensura, por la moral católica, hipócrita, etcétera, que hay que esconder las cosas y no sacarlas al aire, con la autoficción o memorias o el diario, o sea, todas las literaturas de base autorreferencial, para usar otra palabra universitaria, son evidentes en otras partes, pero aquí se ha censurado. El ejemplo que te decía hace un rato, comiendo, lo de José Vasconcelos, pues es un libro absolutamente excepcional justamente, porque ese hombre que escribió esas memorias maravillosas que son el *Ulises Criollo* cuenta todo, por dios, cuenta todo, sus intimidades, su vida sexual, etcétera. Cosas que son tabú en la literatura latinoamericana.

–En su momento, por lo que recuerdo, se dejó de lado ese libro, por impúdico quizá.

–Y se criticó mucho a Vasconcelos sobre todo porque era un hombre público, que fue Secretario de Estado, candidato a la Presidencia creo, ¿no?

–Sí.

–Y había publicado ese libro escandaloso [risas]. Y bueno, en México hay otro caso que fue Salvador Novo, que todo lo homosexual aparecía mucho en su obra, ¿no? Y también era escandaloso. O tú ves el otro grupo homosexual en México, los Contemporáneos, como un [Xavier] Villaurrutia, todo eso está muy lindo en su poesía, a mí me gusta mucho, pero está completamente...

–Disimulado.

–Escondido, ahí, maquillado, como quieras llamarle, sí. Y si no, yo me pongo a pensar que en la literatura latinoamericana hay un librito maravilloso que se llama *La casa de cartón* de un gran poeta que se llama Martín Adán, que a los 17 años escribió un libro escandalosillo, que es una especie de poema donde cuenta una serie de cosas que normalmente no debe contar, que a fulano de tal le huelen las patas, que a fulano de tal no sé qué, o sea, una serie de cosas así de un chico de 17 años que escribe ese libro maravilloso, excepcional. También hay un libro que se llama *Los geniecillos dominicales*, de Julio Ramón Ribeyro, que está contando gente de su generación, los años 50s, y no tiene nada de escandaloso ni nada, pero se trata de esconder, aunque todo mundo se dio cuenta, mientras que en la literatura autorreferencial no necesariamente escondes. O sea, se dicen las cosas.

–Pero hay lectores que se incomodan.

–Sí. A una gente le molesta y hay otras que hasta hacen juicio a los autores [risas]. Pero ya ni sé a qué venía todo esto.

–A *Los detectives salvajes*.

–Ah, entonces *Los detectives salvajes* juega con eso, la ficción, lo autorreferencial ahí está. Pero no se esconde nada. Nunca se ha dicho que esas son las memorias de Bolaño y el grupo infrarrealista, tampoco es un análisis o un ensayo sobre el infrarrealismo, es más, el grupo infrarrealista ni siquiera se llama infrarrealista.

–Sino realvisceralista.

–Lo que ya es una invención. Entonces, sí y no.

–Se dice que recupera un pasaje de la vida de Bolaño que es el pasaje infrarrealista totalmente, de la época de los 70s. Que es una historia de su juventud ampliado a un nivel más complejo, mayor.

–Sí, bueno, que tiene que ver con su juventud, ocurre en México, Bolaño vivió en México, Bolaño se llama Belano, se parecen bastante, hay ese juego entre quién es Belano, quién es Bolaño, Ulises Lima es Mario Santiago, hay otro chileno que debe ser Bruno Montané, y así van pasando los personajes, las hermanitas tal deben ser las hermanitas poetas...

–Mara y Vera Larrosa.

–Ya, pues sí, es que si es verdad todo lo que cuenta, las hermanitas Font, y el papá, ¿no?

–Quim Font. Que es Manolo Larrosa.

–Bueno, y así, cuestiona la realidad, pero eso ya está en todas partes, todo el mundo ha hecho literatura así. De siempre, o sea, no es nada nuevo. Eso no es lo nuevo, lo nuevo es la manera como está eso presentado. La manera como escribe Roberto. Por ejemplo, algo que a mí siempre me llama la atención y que creo que ustedes los críticos y académicos no han tomado mucho en cuenta, es lo que yo llamaría la escritura dubitativa.

–¿En qué consiste?

–Normalmente un escritor dice, por ejemplo, una frase banal: “Fulano de tal, no sé qué, nacido en 1953, y se crio en la Ciudad de México”. Pero Roberto de repente narra y dice: “¿Fulano de tal nació en 1953? ¿O quizá 1954? O quizá no se sabe cuándo nació”. Sí, el tiene ese retomar la frase para al acto siguiente negarlo o poner en duda lo que acaba de decir. Ese tipo de cosas, que va él como dudando al narrar, “pero yo no tengo la verdad absoluta, puede ser así pero quizá no”.

–Como si fuera un narrador que no se compromete a decir hechos fácticos. Que tiene que ver más con la realidad.

–Es un poco la manera en la que él presenta esa literatura que es ficción y un poco autobiografía, y sí y no, y ahí pasamos; yo me he dado cuenta de que en toda la literatura de Roberto hay eso, ¿no?

–Ese elemento dubitativo.

–Para mí fue algo que me llamó mucho la atención, que nunca lo he visto mencionar a nadie en las cosas que he leído sobre su literatura. Que no les llama la atención, pero a mí sí. Y para mí también la forma de construir la novela *Los detectives salvajes* no es la forma tradicional del siglo XIX. No. Parte es una cosa, son pedazos de cartas, luego son pedazos de diario, y como se va armando tampoco inventó la pólvora.

–Claro... pero supo usarla.

–Fue fundacional para la lengua española. Pero eso son las influencias de las cosas que leía. Si nuestros escritores latinoamericanos dejaran de mirarse el ombligo y fueran un poquito más lejos quizá se hubieran dado cuenta. Roberto leía mucha literatura francesa. Él dice que la leía en francés, yo tengo mis dudas porque la leía traducida del francés porque yo sepa él no sabía hablar en francés, pero no importa, esos milagros con la virgen de

Guadalupe son posibles, pero sí, por ejemplo, era gran admirador de George Perec. Y bueno, ¿qué decíamos?

–Que el elemento dubitativo le parece mucho más importante que la autoficción, por ejemplo.

–Ah, no, pero yo te hablaba de Perec, por ejemplo, que Bolaño había leído a Perec, supongo que en traducción, pero Perec tenía novelas rarísimas, ¿pues no?

–Muy experimentales.

–O sea, lo que es el Oulipo,⁴⁶³ hay una influencia del Oulipo en la literatura de Bolaño, eso creo que nadie lo ha dicho tampoco, y lo que se proponen los oulupos, del cual uno era George Perec, era miembro del grupo, era escribir literatura con otros cánones, dándose siempre una dificultad particular que hay que vencer al escribir el libro. Un ejemplo claro, y que conocía Roberto, escribe George Perec una novela que se llama *La desaparición*,⁴⁶⁴ que va a contar una desaparición, pero ¿qué hay en la novela de particular?, que desaparece algo también, o sea es una novela escrita sin utilizar nunca la letra e. La vocal más utilizada de la lengua española.

–Un poco como lo que hizo Óscar de la Borbolla con *Las vocales malditas*,⁴⁶⁵ donde escribe un cuento con cada una de las vocales.

–¿Pero todo eso es influencia de quién?

–De Perec y de su escuela.

⁴⁶³ Acrónimo de “Ouvroir de littérature potentielle” o “Taller de Literatura Potencial”, fundado en los años 60 por el escritor Raymond Queneau.

⁴⁶⁴ *La disparition*, publicada en 1969. Fue publicada en castellano por la editorial Anagrama hasta 1997 y contó con 5 traductores simultáneos por lo que mereció el *Premio Stendhal de traducción* 1998.

⁴⁶⁵ Publicada en 1988.

–Entonces, Roberto conoce eso, tiene ese tipo de cosas, escribir una literatura diferente, salir de las normas preestablecidas de lo que es una novela, y eso está en *Los detectives salvajes*, pero está un poco también en otro de sus libros. Porque a él le gustaba mucho Perec y había leído esas cosas.

–Sobre los llamados eléctricos franceses, Michel Bulteau...⁴⁶⁶

–Michel Bulteau y compañía, aquí estuvo cuando hicimos la presentación en París,⁴⁶⁷ se trajeron a Michel Bulteau que no entiende una palabra de español y no tenía la menor idea de qué se trataba y por qué él estaba ahí. Cuando le dijeron que había un poeta mexicano que te menciona [risas].

–Bolaño ha fortalecido su mito, cuando se leen sus entrevistas...

–Tenía una lengua para asesinar gente sin piedad, ¿no?, sus opiniones...

–Las cosas que decía...

–Que coinciden con su literatura, que hasta cierto punto es transgresora, aunque haya publicado en editoriales grandes como Anagrama...

–No, pero Anagrama es una editorial que publica cosas que no son común, común, no, o sea la literatura que publica Anagrama muchas veces es una literatura un poco transgresiva o diferente.

⁴⁶⁶ Michel Bulteau, poeta francés nacido en 1949, quien junto Matthieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jacques Ferry, y otros poetas publica el *Manifeste électrique aux paupières de jupes* (Manifiesto eléctrico en los párpados de faldas). En *Los detectives salvajes* aparece en la colección de voces de la segunda parte; narra su encuentro con Ulises Lima y su falta de comunicación, aunque con cierto entendimiento más allá de las palabras.

⁴⁶⁷ Rosas-Ribeyro se refiere al encuentro llevado a cabo en la librería Cien Fuegos de París, donde él, Piel Divina y José Peguero presentaron el libro *Perros habitados por las voces del desierto* (2014). Michel Bulteau estuvo presente. El evento tuvo lugar el 15 de junio de 2017 a las 19:00 horas.

–Y ahora con el cambio de editorial a Alfaguara, ¿crees que sea positivo?

–¡Pff! ¿Y Alfaguara qué va a publicar? ¿Los restos de los cajones, lo que están publicando, todo lo que no quiso él publicar y ahora está publicando la viuda para llenarse los bolsillos? ¿Poniendo los prólogos de Masoliver Ródenas y otros que han dicho ¡horrores! del infrarrealismo y de Bolaño y de todo mundo y que ahora aparecen como prologuistas?⁴⁶⁸ ¿O el mexicano este Christopher Domínguez?, o sea, eso ya es el escándalo ¡Christopher Domínguez haciendo el prólogo!⁴⁶⁹ Escribe cualquier cosa porque le habrán pagado sus buenos dólares, pero ¿cómo es eso?

–¿Crees que el mismo Bolaño lo haya podido haber repudiado?

–¡Por supuesto! Bolaño no necesitaba de Christopher Domínguez [risas]. No, a mí me parece escandaloso.

–Pero son las consecuencias del mito también, ¿no?, de la mercantilización...

–Es que mientras esté esto de moda rentabilicemos al máximo.

–¿Habrá cosas que no se deben publicar?

–Es que mucho no tiene por qué publicarse, este último *Sepulcro de vaqueros*, ¿qué es eso?, el único que está ahí de bueno es *La Universidad Desconocida*.⁴⁷⁰ Para mí la editorial de Bolaño es Anagrama.

–Perfecto. Pero, ¿cuál consideras la obra mayor de Bolaño? Una es fundacional, y has dicho *Los detectives salvajes*...

–[Piensa un poco] Yo he leído mucho la que estás leyendo ahora tú, por ejemplo, ¿cómo se llama?

⁴⁶⁸ Juan Antonio Masoliver Ródenas escribió el prólogo para *Sepulcro de vaqueros*, publicada en 2017.

⁴⁶⁹ Christopher Domínguez Michel hizo lo suyo en la novela *El espíritu de la ciencia ficción* (2016).

⁴⁷⁰ Publicada en 2007.

–*Amberes*.⁴⁷¹

–Bueno, pero la que es genial de todas esas, es la más pequeñita, la que se llama...

–*Nocturno de Chile*.⁴⁷²

–No, *Nocturno de Chile* no está mal también, pero hay otra mejor, que es la del aviador que escribe poemas en el cielo.

–*Estrella distante*.⁴⁷³

–¡*Estrella distante*! Ésa es una obra maestra.

–¿Más que 2666?

–¡No pues! ¡No puedes comparar un librito de pocas páginas con una de mil 500! No es lo mismo.

–Claro.

–Pero digamos de la obra anterior, ¿no? De las obras pequeñas, digamos. Ésta es una de las más pequeñas. Para mí, la mejor. Después *Nocturno de Chile*. Luego los cuentos, *Llamadas telefónicas*,⁴⁷⁴ ése me parece bueno. Me gusta. Y me gusta mucho una que es *La literatura nazi en América*,⁴⁷⁵ me parece buenísima, y ya ves, desde muy joven comienza a romper las normas, escribe una novela que no es una novela, son biografías de gente más o menos inventada.

–Sí.

⁴⁷¹ Publicada en 2002. Durante mi estancia en Barcelona aproveché para leer todo el tiempo esta novela que, curiosamente, retrata una especie de viaje de un lugar a otro, no tiene una trama definida y por momentos es lenguaje es prácticamente prosa poética. Recuerdo especialmente estarla leyendo en el metro y sorprenderme, curiosamente, por la mención del mismo metro en la novela.

⁴⁷² Publicada en el año 2000.

⁴⁷³ De 1996.

⁴⁷⁴ 1997.

⁴⁷⁵ 1996.

–Y hay todo un proceso que es completamente oulipiano. ¿Lo ves? Como lo que te decía, el Oulipo.

–Ah, sí, sí.

–De George Perec y compañía; me voy a poner a hacer una novela donde no haya una historia sino biografías. Ahí está un reto oulipiano. Y él hace una novela donde son biografías de supuestos nazis de América. Y ahí está la novela. Para Francia no es novedad porque George Perec hace años que hacía esas cosas y otros oulipos. Pero para la literatura latinoamericana es completamente novedoso, ¿no? Me parece.

–[Silencio].

–¿La peor, quieres que te diga la peor de Bolaño cuál es?

–Sí.

–Esa que se llama una... la putita....

–¿*Putas asesinas*?⁴⁷⁶

–No, *Putas asesinas* son cuentos, y no está mal también, me gusta. No, no se llama *Putas*, se llama.... pequeña novela lumpen.⁴⁷⁷

–Pequeña novela lumpen...

– No me parece solamente mala, sino una porquería [risas]. Me parece pésima. ¿Por qué publicó eso Bolaño? Pues yo estoy consciente que Bolaño sabía que eso era una porquería, pero eso lo presentó él a una especie de convocatoria [que se mandó] a varia gente para que escribieran una novela; algunos de los que se inscribieron a ese cuadro donde se convocaba a los escritores, uno de ellos ese argentino que vivía aquí en Barcelona, que se llama, su amigo de Bolaño.

⁴⁷⁶ 2001.

⁴⁷⁷ *Una novelita lumpen* (2002).

–¿Rodrigo Fresán?

–Rodrigo Fresan, en ese contexto creo que escribe *Mantra*,⁴⁷⁸ ¿no? Y se publica porque venía con publicación [la convocatoria]. Le propusieron a Roberto y escribió especialmente para [ininteligible en audio].

–¿Por encargo?

–Porque siempre andaba buscando dónde le iba a entrar algo, entonces ¡pum!, publicó eso, pero él sabía que eso era malazo. Muy malo. Él lo publicó por encargo, y ahí está, y ahora se republica en Alfaguara también, y eso me parece muy malo. Y hasta una película se hizo.⁴⁷⁹

–¿Los 70s fue una época difícil en México?

–Una época muy particular, ¿sabes? Tú no habías nacido todavía, ¿no?

–No, en el 86...

–¡Uy, qué bestia! [risas].

–Pero en mi familia, mi tío, por ejemplo, que creció en los 70s, ha vivido una angustia muy fuerte por lo que sucedió...⁴⁸⁰

–Pues sí, mira, yo llego a México en el año 75. Si te pones a pensar, 68 y las masacres y todo eso está muy cerca. Y se vive con esa historia. Y se va a Tlatelolco y se siente casi la voz de los muertos. [Respira] Sentía los muertos ahí. Pero era al mismo tiempo muy extraño,

⁴⁷⁸ Publicada en 2001. El escenario de la novela es México. En la de Bolaño, el escenario es Roma.

⁴⁷⁹ Se refiere a la película *Il futuro* (2013), protagonizada por Manuela Martelli y el holandés Rutger Hauer.

⁴⁸⁰ Mi tío, Fernando León Zapata Ricalde, me habló muchas veces, durante mi infancia y juventud, de lo que había pasado durante dicha época; recordaba especialmente, con rabia y dolor, la muerte de Víctor Jara en 1973, emblema de la música popular chilena, durante el golpe de estado a Salvador Allende dado por Augusto Pinochet.

porque tú veías que, se supone, en esos años estaba en el poder ¿quién? ¿Luis Echeverría?
¿Quién era Luis Echeverría? Había sido secretario de gobernación de...

–Gustavo Díaz Ordaz.

–De Díaz Ordaz. Responsable político directo de las masacres. Y ese señor era Presidente de la República. Apoyado ¿por quién? Por toda la izquierda.

–Una contradicción tremenda.

–Entonces se dio una especie de esquizofrenia. Porque, por un lado, estabas tú denunciando y vivías todavía con las masacres, yo conocía a las gentes que habían estado en el 68, Álvarez Garín⁴⁸¹ que había sido uno de los dirigentes de la huelga, Luis González de Alba,⁴⁸² que había sobrevivido, José Revueltas, al que habíamos ido a visitar con Mario Santiago. Y al mismo tiempo, gran parte de la izquierda... Luis Echeverría había hecho lo necesario para meterse a gran parte de la izquierda en el bolsillo. ¿Cómo? Dándoles puestos, dándoles prebendas y esto y lo otro, y de repente uno se encontraba que estaba metido en eso. Por ejemplo, yo llego ahí, yo sé del 68, sé quién es Echeverría y todo eso, bueno, y un día [audio ininteligible] tengo un programa de radio en Radio Universidad, de poesía, “Poetas somos todos”, se llamaba, y un día estoy ahí, tengo que ganarme la vida, Radio Universidad te paga [ininteligible], y hay una señora ahí secretaria, un día conversamos, “¿y tú, m’hijito?”, me habla como si yo fuera su hijo, tengo 24 años en la época, “¿qué tal, cómo te va aquí?”, no sé qué, “llegué aquí”, provocando, “viendo cómo ganarme la vida, tengo una hija en el Perú, tengo que mandarle dinero”, “ay, tú necesitarías trabajar, ¿no?, tener un trabajo fijo, porque esto de acá es muy eventual”, “sí, pues”, y me dice: “yo tengo un amigo, un buen

⁴⁸¹ Raúl Álvarez Galín (1941-2014), fue uno de los dirigentes del movimiento estudiantil de 1968.

⁴⁸² Luis González de Alba (1944-2016), intelectual mexicano que formó parte del Consejo Nacional de Huelga del movimiento estudiantil de 1968. Estuvo preso en la cárcel de Lecumberri durante 2 años. Su libro *Los días y los años* (1971) es crucial para el estudio de dicho contexto.

poeta, se llama Eduardo Lizalde”,⁴⁸³ ¿y quién era Lizalde?, era parte de la disidencia del partido comunista, por la izquierda. Ya había sido cooptado por el poder de Luis Echeverría; un hombre respetable, un caballero. Y me dice: “anda a verlo”. [Audio ininteligible: supresión]. Y voy, ¿no?, fui a verlo. Y me dice: “¿Qué le gusta a usted?”. “Bueno, a mí me gusta el cine y esto y lo otro”. Y Eduardo Lizalde se portó siempre muy bien sin ningún aire ni nada, porque eso hay que reconocerlo; yo nunca le saqué en cara: “tú has sido espartaquista, ¿qué haces aquí?”, de empleado de Echeverría, ¿no? Se había fundado una oficina de difusión cultural de los trabajadores, algo así, además me quedaba cerca porque yo vivía en la colonia Roma y eso estaba a cuatro cuadras de mi casa, o sea muy cerca...

–Para ir caminando.

–Y me dice: “Bueno, mira, tengo aquí un puesto de subcoordinador de cine”. Y ya. Yo vivía con unos compañeros mexicanos que eran del Instituto Nacional de Antropología, jóvenes antropólogos y así, y les digo, “oigan, tengo esta vaina, si me preguntan cuánto quieres ganar, ¿qué digo?”, pues no sé, me dicen. Además no me acuerdo de los pesos, hubo por allá una devaluación, pero digamos que dijera 4 mil pesos, no sé lo que era en la época, te digo por decir; para tener una idea, ¿no? Y ya está muy bien y me da el puesto. Ya con eso yo estaba sorprendidísimo. Me dice: “ya, mañana venga usted con señor González [ininteligible], un tipo maravilloso, se murió después, un tipo maravilloso, otro señor. Que había estudiado en Francia, y que también, pues [ininteligible] también cooptado, bueno, ¿no?, con el cuento de la cultura, porque todo eso era para desarrollar la cultura. Y hablé con este señor encantador también. Y cuando voy a ver, a preguntar, bueno, ya, y tal cosa y tal

⁴⁸³ Poeta mexicano nacido en 1929. Pasó a formar parte, en 2006, de la Academia Mexicana de la Lengua. Fundó, junto con José Revueltas, una vez fue expulsado del Partido Comunista Mexicano en los años 60s, la Liga Espartaco-Leninista (1960-1963).

cosa, “¿y cuánto voy a ganar?”. Y ahí me dio vergüenza volver a mi casa porque iba a ganar más del doble de lo que ganaba cada uno de mis compañeros.

–¿Tanto dinero había?

–Digamos que ellos me habían dicho 4 mil, yo estaba en 10 mil.

–Me vas a odiar, ¿no? Estos extranjeros que vienen a aprovecharse de México.

–No, no [risas].

–Pero yo no sabía ¡me cayó!

–Pero es un signo de la época.

–Sí, porque Echeverría quería comprarse a la gente. Ya sabía lo que había hecho, no sé, probablemente, no sé si tenía conciencia moral, pero en todo caso sabía...

–Luego ha sido enjuiciado.⁴⁸⁴

–Sí, lo han sido enjuiciado, y ahora está viejo y sigue ahí todavía, que no lo meten preso porque está viejo.

–Fue su manera...

–Estaba comprando a la gente, y al mismo tiempo, te podía comprar sin que te sintieras mal. ¿Porque qué estabas haciendo? Lo que yo hacía era un trabajo completamente honorable, hacer ciclos mexicanos para crear conciencia en la clase trabajadora de su país, de la lucha social, del sindicalismo en el cine mexicano, la Revolución Mexicana en el cine, ciclos de ese tipo. Que se armaba, después, con discusiones que animábamos, con la gente, y teníamos estudiantes que venían, discutían con la gente. Muy bien. El trabajo era honorable. Bueno, eso costaba un dineral, no sólo por lo que me pagaban a mí, sino por los gastos, ¡las comilonas y las borracheras que se pagaban con el dinero del estado! Bueno, forma parte de

⁴⁸⁴ En 2009 fue exonerado de todo cargo, es decir, de genocidio, aunque cumplió una prisión domiciliaria. Nacido en 1922, actualmente tiene 97 años.

esa especie de corruptela general en la que todo mundo participa y en la que yo participaba ¡siendo un infrarrealista! Y los infrarrealistas venían a joderme a la oficina: “Ya, burgués de mierda, ganas un montón de plata, pero vámonos a chupar”. Y ahí sí les convenía mi plata, porque con mi plata podían beber, si no tenían dónde caerse muertos [risas].

–Eso es algo que caracteriza mucho a los infras, parece que todos fueron pobres.

–Sí pues. Aunque no eran de origen pobre necesariamente, Mario Santiago no era pobre.

–Eran de clase media...

–Clase media-media, bien. Su padre era un famoso crítico literario. Este señor Zendejas que escribía en la prensa. En El Universal, creo. Pero él estaba peleado con el padre, no quería saber, por eso renunció al apellido. Dijo que prefería llamarse como José Alfredo Jiménez.

–Porque sólo hay un José Alfredo...

–Sí, sí.

–Por eso se cambia el nombre. Porque el principio era solo Mario Santiago y luego se añade...

–Yo me quedé sorprendido cuando dijo que ahora se llama Papasquiario, ¿y ese quién es? [risas]. Nunca se llamaba Papasquiario, pero un día había sacado esa huevada, y resulta que es un pueblo donde nació Revueltas, que después es mentira, después he leído que no es verdad que en ese pueblo nació Revueltas, que por error se le declaró ahí porque en verdad no había nacido ahí.

–[Silencio].

–Pero bueno, así son las cosas. Y tú me dices [ininteligible] es la época, pues era eso, ¿no? Se vivía esa situación, había estado eso presente, pero al mismo tiempo había toda esa

especie de estructura de izquierda, de quién va ganando, no sé, la cultura de *El Día*, Monsiváis⁴⁸⁵ y compañía, que también era esa especie de izquierda, intelectual, más bien abierta, no sé qué, pero que con los infras ¡nada qué ver!

–De hecho, una de las cosas que igual me sorprenden es, por ejemplo, con José Agustín, cuando escribe *Tragicomedia Mexicana I*,⁴⁸⁶ que habla de los 60s y de los 70s y no habla de los Infrarrealistas.

–Pues no.

–Tan vetados estaban que ni siquiera ellos que eran de la Literatura de la Onda,⁴⁸⁷ de izquierda, no sé, juvenil...

–Sí, pero José Agustín, a quien admiraba mucho yo, por ejemplo, y creo que también Roberto, y Mario, bueno, un tipo por lo de la Onda y todo ese rollo, cuestión rockera, ¿no?, pero es un personaje ambiguo José Agustín, en ese sentido, porque él ha sido el niño rebelde, pero sin salirse del sistema; chico rebelde pero igual fue muy rebelde, pero a los 17 años le publican *La Tumba*.⁴⁸⁸ En Joaquín Mortiz.⁴⁸⁹ O sea, estaba metido dentro. Él tenía su onda, algunos lo despreciaban por rockero, porque escuchaba rock y no a Bach ni a Beethoven, ¡jo!, y cosas así. O porque, no sé, lo considerarían alguno de estos niños bonitos, no sé, populachero, cosas así, pero al mismo tiempo nunca tuvo ruptura con el sistema, siempre publicó en Joaquín Mortiz, que no era cualquier cosa, en ese sentido... Bueno, lo metieron

⁴⁸⁵ 1938-2010, escritor, periodista y cronista de la Ciudad de México, publicó en los periódicos *El Día*, *Novedades*, *Excélsior*, *Unomásuno*, *La Jornada*, *El Universal*, *Proceso*, entre otros.

⁴⁸⁶ 1990.

⁴⁸⁷ La crítica mexicana, con Margo Glantz a la cabeza, denominó Literatura de la onda a aquella que escribieron durante los años 60s y 70s José Agustín, Parménides García Saldaña, René Avilés Fabila, Gustavo Sainz, Armando Ramírez, entre otros.

⁴⁸⁸ 1964. Contaba con 20 años de edad cuando se la publicaron.

⁴⁸⁹ Editorial mexicana fundada en 1962 por Joaquín Díez-Canedo. En 1985 fue comprada por Editorial Planeta.

preso en el 68, pero ¿por qué? ¿Por ser estudiante rebelde? ¡Por drogo!⁴⁹⁰ [risas]. En el 68 coincide con los presos del movimiento estudiantil, pero él está por las drogas. Y se hace amigo de Revueltas, es verdad, y contribuye José Agustín a darle fama, porque José Agustín es famoso con todo eso. Agustín escribe su autobiografía, no tiene 20 años y ya le han pedido que escriba su autobiografía.

–También escribe *El rock de la cárcel*, que es autobiográfico.

–Y Revueltas que estaba ahí por lo del 68, Agustín como que le da aliento, porque Agustín habla mucho sobre Revueltas, pero era medio raro, o sea...

–Pero extraña que en *Tragicomedia*... no se mencione a los infras.

–No, pues normal, si los infras no existían. Eso es lo que es difícil entender ahora, porque ahora salen los infras, fueron los revolucionarios, ¡no existían!, cuando existían era para decir: “van a estar esos que se dicen infras, no hay que ir”. O sea, iban a aparecer estos, pero como si hubieran aparecido los gánsteres de la Tepito, ¿me entiendes? Era más o menos como ser ladrón de la colonia Tepito.

–O sea que ahora se quiere entender como si hubiese sido un movimiento fijo, no sé, como lo fue Hora Zero,⁴⁹¹ que dices, donde sí firmaron el manifiesto.

–Es que ahí es donde se diferencia el Perú de... [México], es que en México, como hay tanto, cultural, tú ve el Palacio de Bellas Artes, en Perú el Palacio de Bellas Artes, la Casa de Literatura, parece ser el baño de El Palacio de Bellas Artes, ¿no? [risas].

⁴⁹⁰ Su obra autobiográfica *El rock de la cárcel* (1984) retrata este episodio de la vida de José Agustín, donde, en efecto, fue encarcelado debido a que lo encontraron en posesión de sustancias alucinógenas. Estuvo preso durante 7 meses en el Palacio Negro de Lecumberri. Sin embargo, esto no sucedió en 1968 sino a finales de 1970. Fue liberado un 7 de julio de 1971.

⁴⁹¹ Hora Zero fue un movimiento poético surgido en Perú en la década de los setentas; tienen puntos de contacto con el Infrarrealismo. Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz fueron sus figuras más emblemáticas, y fundadoras. Sobresalen también Enrique Verástegui y Tulio Mora. Dieron a conocer el manifiesto *Palabras Urgentes*.

–Las condiciones parecen ser muy inferiores...

–O sea, hay enormes y cantidades editoriales que son enormes, el Fondo de Cultura Económica, a nivel mundial, es una enorme editorial, y otras más y así, todo eso, o sea, en el medio de todo eso, esa especie de “pulguita” que sería el Infrarrealismo no existía. En Perú es todo lo contrario: no hay nada. Salen 10 jóvenes gritando a diestra y siniestra “¡Nosotros somos la poesía!, ¡todo el resto es una porquería!, ¡Vallejo incluido”, y no sé qué, ¡pucha!, y todo el mundo [ininteligible], no hay nada qué decir en esa pobre ciudad de mierda que es Lima, donde no hay nada, cuatro tipos que gritan que son los más grandes poetas del mundo, ¡pucha”, a ver, fundan una revista, dos revistas en el país, bueno, unos publican por ahí un artículo donde les dan pelota, y les hacen entrevistas, y ahí, y otros les sacan, publican diciendo “¿quiénes son estos delincuentes?”, pero [ininteligible] ya existen, ¿me entiendes?, hay dos revistas que todo el mundo lee y allá aparecen, o sea, ya existen...

–Claro.

–Luego vas y hacen recitales, en esa época los recitales de Hora Zero, del Perú, no tienen nada que ver con lo recitales que hace el Infrarrealismo, el Infrarrealismo es hiper minoritario. Mientras que en Hora Zero yo estaba, yo nací de Hora Zero, porque era amigo de ellos, yo participaba, se llenaban salas de 200, 250 personas, para leer poesía.

–Para la época es muchísimo.

–Uno [un recital] por semana, durante cinco semanas.

–La mano de poesía, habían dicho, uno, dos, tres, cuatro, cinco recitales, una mano de poesía. Cada semana sacaban una publicación, con la mano, y cinco recitales. No sé cuántos poetas, porque cada día participaban no sé cuántos, sala de la Biblioteca Nacional repleta, o sea, fue un boom así, en esa pequeña aldea que es Lima, en relación a México, pues eso fue como posible [ininteligible]. Y eso que, los escándalos de... La diferencia de Hora

Zero con Infrarrealismo, yo esto lo digo, y tampoco le gusta a uno y otro, es que, en el fondo, el Infrarrealismo no es parricida. El Infrarrealismo se la agarra con Paz, con estos señores de los talleres, tipo, Bañuelos...

–Alejandro Aura...

–Pero tampoco se la agarra mucho con Alejandro Aura, hay cierto respeto con Alejandro Aura creo, ¿no?

–Pues a veces se menciona que...

–Sí, pero así el escándalo es Bañuelos, ¿no? [risas] Mario Santiago le da su carta de renuncia. Bueno, pero en Perú eso no puede existir porque sencillamente no hay taller de poesía... [risas]. En una universidad después ha habido, pero en aquella época no existía. Entonces la repercusión es completamente diferente, a otra escala, ¿me entiendes? Una era así y en otro eran cuatro gatos, pero ¡pff!, se armó un escándalo; además, eso de agredir directamente a ciertos poetas, ¿no? Jorge Pimentel reta a un duelo a un poeta, Antonio Cisneros, que también es de misma generación, tienen 3 años de diferencia en cuanto a fechas de nacimiento, pero que se consideraba el enemigo absoluto, entonces lo reta a un duelo poético, sea con espadas o con poesía, en una arena neutral, en la Plaza de Acho, porque era medio torero Jorge Pimentel [risas], y quería que el duelo fuera en la Plaza de Acho, o sea, en la plaza de toros...

–[Risas] Otra historia...

–Pero esas cosas en una aldea se hacen noticia, ¿sí?, pero de esas cosas en la Ciudad de México, ocurren veinticinco al día, por decir algo, más, esa inmensidad que es todo eso, ¿no?

–Y ahí se perdió el Infrarrealismo...

–Pero no hay grandes artículos de la época sobre los infrarrealistas; busca en la prensa, en las hemerotecas, verás que no hay nada. No hay prácticamente nada. Existe un poco del Infrarrealismo cuando, estos gánsteres, supuestamente de izquierda, que le hacen un golpe de estado a Octavio Paz, y toman la revista *Plural*.⁴⁹²

–Mmm.

–Y ahí yo recuerdo una conversación con Roberto Bolaño. Roberto Bolaño viene y dice: “Oye, tenemos *Plural*”.

–Él participó ahí.

–Él escribió ahí. “¡Tenemos *Plural*!”.

–Les llamaban esquiroles a este grupo que había tomado la revista.

–Sí. Es que era una gentuza realmente. Vas a ver ahora, ¿dónde están? ¿Quién existe de toda esa gente? La cuestión es que Roberto contento porque “ya tenemos un medio. Nos han dicho que podemos publicar ahí”. Y en verdad el único que publica es él. Me dice a mí y yo le dijo “no, ni de vainas”. No es que yo [ininteligible] esto, pero no es la manera, o sea, Octavio Paz, tú podrás pensar lo que quieras de Octavio Paz, pero, *Plural* era una revista de cierto nivel, tirar a una persona así, con una especie de golpe de estado mafioso para apoderarse de eso unos mediocres, la verdad de las cosas es que ni existen hoy día, y aprovechar de eso, digo, “espérate, no, es una tribuna”, que no sé qué, “vamos a poder salir adelante”. [Silencio]. Nadie publicó nada salvo Roberto. Por eso te digo que Roberto sí se estaba labrando su carrera.

–Desde el principio.

⁴⁹² Se refiere al llamado “Golpe a *Excelsior*” dado al equipo de Julio Scherer el 8 de julio de 1976, lo que ocasionó, a su vez, un golpe mortal para la revista *Plural*, de Octavio Paz, de la que surgiría después *Vuelta*. La novela *Los periodistas* (1978), de Vicente Leñero, tematiza este hecho, ocasionado, por lo que se sabe, por las huestes de Luis Echeverría Álvarez, que toman las instalaciones y la dirección del periódico.

–Porque ahí encontró ese sitio y ¡pum!, ¿cuántas cosas publicó ahí?⁴⁹³ Donde nos pasó la mano a esos grandes poetas de América Latina, y por supuesto, nos pone a todos ahí, ¿no? Ya viene la parte de somos cuates, ¿no? Y bueno, y otras cosas, pero publica varias cosas en *Plural*. Pero había sido una cosa mafiosa, horrible, lo que había pasado, o sea...

–¿El “Golpe a *Excélsior*”?

–Sí, el “Golpe a *Excélsior*”, botar a Scherer, y todo eso, que había sido el espíritu crítico en México, donde estaba más o menos controlado pero, por lo menos, *Excélsior* tenía un mínimo y Scherer era un tipo bastante decente, ¿no? Le hacen el golpe, de paso se los echan a Paz, y no sé, a mí no me cabe eso, yo nunca quise participar.

–Pero era la necesidad que tenía él [Roberto Bolaño] de buscar su espacio.

–Buscar espacios para existir y eso porque en México era imposible. En el Perú Roberto Bolaño, ah, con dos de sus intervenciones, su manifiesto ese, y con el Mario Santiago [risas], esa parejita de El Gordo y el Flaco, hubiera sido pero ¡pff!, ¡boom!, ya me imagino. Ya me imagino. Porque la parejita que hacía Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz era menos... ¿cómo podría decir?, menos ¡vistoza!, ¿no?, que son personajes completamente diferentes también, y completamente locos, pero esta locura de estos dos era pues impresionante. Eso en el Perú hubiera sido...

–Claro.

–Habría hecho mucho más ruido.

–Como El Quijote y Sancho Panza.

⁴⁹³ Javier Campos indica sobre esto lo siguiente: “Los tres artículos publicados por Bolaño en revista *Plural* son: ‘El estridentismo’ (1976), ‘Tres estridentistas’ (1976) y ‘La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?’ (1977)”, *op. cit.*, 2011, p. 139.

—Sí, pero en ese medio como el peruano, ¡prrrr!, en México todo se perdía, podías gritar, le hacías eso a Paz y al día siguiente ni siquiera salió un periódico [supresión: ininteligible] podías boicotear, un loco leyó ahí, lo botaron a patadas, ¡nada!

—Sí hay una nota donde se hace mención de una intervención de Mario Santiago.

—¿Ah, sí? ¿Tú la has visto?

—Sí, salió en un periódico de los setentas.

—Ta bueno. ¿Y qué dice?

—Dice que, mientras Octavio Paz leía un poema y pronunciaba mucho la palabra “luz”, uno de los infras empezó a decir: “sí, mucha luz, mucha luz, todo es luz, todo es luz”.

—Ah, sí [sonrisa].

—Y Octavio Paz ya no quiso continuar la lectura y dijo: “Por favor, que saquen a ese grosero impertinente de aquí”.

—Y lo botaron.

—Fue que lo sacaron y salió el periodicozo al día siguiente.⁴⁹⁴

—Sí, sí, pues. ¿Y nunca dijo que pasó con ese pobre hombre?

⁴⁹⁴ Me equivoco: la nota salió en 1980, exactamente el viernes 25 de enero de 1980 en el periódico *Unomásuno*. Léanse estos fragmentos: Boicot de los infrarrealistas cuando Octavio Paz y David Huerta iniciaron el ciclo de lecturas poéticas Encuentro de generaciones. Organizado por el PEN Club y la distribuidora de Libros de la UNAM, anteanoche se efectuó, en la librería de la propia universidad, el primer Encuentro de generaciones, en el cual participaron, leyendo sus respectivos poemas, Octavio Paz y David Huerta. Fuera de programa y en tono agresivo intervino también un joven que se identificó como representante de *Correspondencia Infrarrealista*, lo cual suscitó airadas respuestas por parte de Paz, Huerta y gran parte del público asistente. [...]. Leía Octavio Paz el poema “La vista, el tacto”, dedicado al pintor Balthus, y en el cual “aparecen los objetos de todos los días, pero transfigurados por la luz” cuando el joven “infrarrealista” mostró cierta indisposición a la reiteración de, precisamente, la palabra “luz” en el texto de Paz. Este, fastidiado ya por el intruso —quien con no poca sorna repetía algo así como “mucha luz, cuánta luz, demasiada luz”— se vio obligado a suspender la lectura y decir: “La persona que está hablando es un cobarde y un miserable, que se levante ya. ¿Quién es?” El joven, al parecer bebido, se puso de pie. “Venga para acá y hable —dijo el poeta— ¿Qué es lo que tiene usted contra mí?” “Un millón de cosas”, fue la respuesta. Indignado, Paz indicó que eso lo discutirían allá afuera, lo que no sucedió. Elocuciones a cargo del público: “Lárguese”, “provocador”, “Todos le pedimos que se vaya, somos todos contra uno”, “Fuera, fuera, fuera...”. El alcoholismo, sentenció en algún momento Paz, no disculpa la estupidez”. Véase José Vicente Anaya, Heriberto Yépez, “Los Infrarrealistas. Testimonios, manifiestos y poemas”, *op. cit.*, p. 140.

–Ni se mencionan los nombres, pero gente de la época dice que uno de ellos era Mario...

–Era Mario. Era Mario quien gritaba eso y quien lo saca yo sé quién es. Porque sin saber que era él ha dormido en mi casa. Lo he recibido en mi casa. Si hubiera sabido no lo recibo. Es un cuate que se llama Chimal.

–¿Alberto Chimal?

–No Alberto, sino Carlos Chimal. Carlos Chimal⁴⁹⁵ que escribía cosas de ciencia, porque él escribe cuentos de ciencia ficción, que es tipo deportista, puro músculo, y que fue como vasallo de Paz salió a echarlo al pobre Mario Santiago que no mataba ni una pulga y lo agarró a patadas y le rompió una pierna.

[Silencio]

–¿A Mario?

–Mmje.

–En *Los detectives salvajes* aparece un personaje que anda buscándolos a Lima y a Belano para romperles la cara, supongo que podría ser este personaje.

–Algo tiene que ver porque, yo a Carlos Chimal, que lo conocí después, ya no me acuerdo cómo, y que cuando la madre de mi hijo estaba haciendo sus cosas sobre José Agustín, y este era medio rockero también, había publicado cosas sobre rock este Carlos Chimal, conocía Agustín, la cuestión es que no sé cómo es que llega a la casa, y bueno, se alojó en mi casa en aquella época en París; ya después yo lo he visto a veces, en México, etcétera, pero después me enteré. Un día estamos conversando o leí un texto, no sé, y ¡las cosas que decía sobre los Infrarrealistas! Y ahí me di cuenta y dije: “Pucha, ¿éste quién es?”

⁴⁹⁵ Escritor mexicano nacido en 1954. En efecto, ha escrito múltiples libros de divulgación científica.

y de repente me contaba muy contento cómo lo había agarrado a patadas a Mario Santiago. Y dije: “Pucha, a este lo he tenido en mi casa”. Carlos Chimal. ¡Pucha! Que tenía después una columna de ciencia en *Vuelta*. Pero no es lo mejor de hablar del Infrarrealismo, esos fueron muy pocos actos, muy pocas cosas, eso también es el mito de ese tipo de escándalos que, como si eso también hubiera sido todo el tiempo. Hay uno que nadie cuenta y yo sí cuento porque me parece mucho más gracioso y es que, en esos premios que hay, hubo un premio, no sé qué premio, la cuestión es que había un premio de cuento y ganó un escritor que en esa época era un escritor desconocido, un jovencito, que se llama Álvaro..., fue diplomático después, aquí de la embajada mexicana en París incluso, Álvaro... Uribe; este señor Álvaro Uribe, un niño bien mexicano, un fresa perfecto, había ganado un premio de cuento; y el segundo premio el zarrapastroso-delincuente Roberto Bolaño [risas], entonces, la familia de este Álvaro Uribe, con su niño bien, escritor, dicen “vamos a hacer una reunión en la casa, hay que invitar a los escritores”. No solamente era de cuento, también había de otros géneros, creo también había uno de música, algo así, bueno, habían varios premios que se habían dado. Entonces invitan, a su casa, a una fiestecita, bueno, y Roberto me dice: “vamos”, “vamos, pues”, y ahí va Mario Santiago, voy yo, y Margarita,⁴⁹⁶ y no sé quién más, alguno más, creo, y llegamos ahí. “Ay, qué tal”, nos recibe la mamá, “ay, qué tal”, porque era una fiesta, después nos dimos cuenta un poco una fiesta infantil, un poco más y nos ponían gorritos y pititos y cosas así, porque era así una fiesta infantil, pues vamos a ver qué hay de trago; había Fanta, Coca-Cola, pero ninguna espirituosa. “¿Y esto qué es? Putamadre, no puede ser”, que no sé qué, y bocaditos y no sé qué, entonces digo: “oye”, en comité aquí, para traer [risas], salimos por ahí a comprar el peor trago que encontramos por la poca plata

⁴⁹⁶ Escultora peruana, quien fuera pareja de Rosas-Ribeyro en la época y amiga cercana de los infrarrealistas.

que había y ¡pum!, ahí, de repente [ininteligible] Fanta, mezcladita y ya está, se comenzó a mejorar la cosa sin que se dieran cuenta...

–Claro.

–[Risas]. Estábamos haciendo nuestra paralela ahí, ¿no? Y ahí está, y bueno, que esto y que, y Alvarito ahí, que, el niño Alvarito que había escrito un cuento, el niño Bolaño, el niño Bolaño, ¡y el niño Mario Santiago iba [risas]! Y bueno, y comenzamos a beber y todo, y en eso, “¡ay, qué fiesta!”, no sé qué, y ahí se nos ocurre una cosa que nadie cuenta, porque, ahí vienen los prejuicios también sobre el mismo Infrarrealismo, ¿no? Es que ahí decimos, “oye, comienzan a bailar”, y todo, estaba presente, entre otra gente, el hijo de quien dirigía en ese momento la Orquesta Sinfónica de México, que se llama Herrera de la Fuente,⁴⁹⁷ y el hijo de Herrera de la Fuente vivía en Alemania y formaba parte de una revista que salía en Europa, creo que la revista salía en París, donde había algunos hijos e hijastros de Octavio Paz, que publicaban ahí, poetas... muy sensibles [con ironía]. Y ya está. Y este Herrera de la Fuente estaba ahí en la fiesta con su novia alemana, una alemana medio despampanante que era su novia. Y ya. Y comienza el baile y todo. Ni Roberto bailaba ni Mario, sí, Mario bailaba de una manera muy particular [risas]. No bailaba sino en verdad sino hacia así [movimientos graciosos desde el sillón], con las patas, que me hacía gracia, no lo hago de pie porque ya va a estar ridículo [risas]. Así bailaba Mario. Bueno, la cuestión es que, estaba ahí y “pucha, ¿qué podemos hacer?, esta huevada, esta es la literatura de los niños fresas, putamadre”, y en eso se me ocurre una idea, no sé si fue a mí que se me ocurrió, quizá a Margarita, [ininteligible] a Margarita, era una jodida también, “oye, saca a bailar a la alemana, y mientras están bailando, le coges al culo y se comienzan a apachurrar, y hacer así y hacen

⁴⁹⁷ Juan Herrera de la Fuente (1916-2014), importante músico mexicano galardonado con múltiples premios a su actividad y trayectoria.

una escena lésbica. Las alemanas son muy liberales en ese sentido, ¿no?, en verano, en un parque, que hay en pleno centro de Berlín, y está todo mundo en cueros ahí, no, hombres, mujeres, niños, todo mundo en cueros, completo, ¿ah?, es muy liberal en ese sentido Alemania; sale esta chica latina, y la saca a bailar, y la otra más grande con la más chiquita, y se pone ahí, y ¡pum!, que así, y la alemana entra en el juego sin problema, si te contara, yo he estado en Alemania [ininteligible], me estoy duchando en una residencia de estudiantes en Alemania y entra una alemana en cueros ahí a ducharse conmigo, sin ningún problema, son [ininteligible] los baños, hombres, mujeres, todo mezclado; se pone a bailar con la alemana y la alemana entra el juego, y empiezan las dos a hacer un espectáculo lésbico [risas]. ¡Un escándalo en la familia del narrador fresa!

–Alvarito...

–¡El Alvarito! Y la mamá: “Ay, ¿qué es esto?, ¡dios mío!, ay, ¡por favor!” que esto que no sé cuánto, y al final nos comienzan a acorralar y se dan cuenta que todos andamos borrachos. Y comienzan a querernos botar. Y el Mario Santiago “¡Chinguen a su madre, pinches fresas, chinguen a su madre!” Y nos botan. Y el otro seguía gritando: “¡Chinguen a su madre!”. [Risas]. Pero esa es privada, ¿me entiendes?

–No puede contarse...

–No, se puede contar, si quieres, pero digamos, no ocurrió en un ámbito público, sino en un ámbito privado. Era la casa de Alvarito, y su mamá y sus tías. O sea, fue en un ámbito privado [risas]. Pero esa fue bien bacán, porque, finalmente, termina mal. “¡Chinguen a su madre!” [con voz queda, imitando a Mario Santiago; risas]. Porque les había escandalizado el pequeño acto. ¡Era una broma, pues! Porque en verdad no había nada de verdad, era...

–Era una simulación lésbica.

–La otra le agarró el culo, se prestó y ya está,

–El performance...

–Y la alemana se prestó al juego, después le habrán pegado a la alemana, de repente.

–José, ¿podrás mostrarme las fotos que tienes de Roberto?

–¡Uy, uy, uy!

–¿O la dedicatoria que no es dedicatoria?

–Ah, eso sí te puedo mostrar si encuentro el libro a la mano, pero las fotos, ¿dónde están ahora? Yo me mudé cuando... [fin de grabación total].

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César, “La intimidad”, en *Boletín del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literarias (CELARG)*, “Diarios y otras escrituras íntimas”, no. 13-14, diciembre 2007-abril 2008, pp. 1-8. En línea: última fecha de consulta: 20 de noviembre de 2017:

http://www.celarg.org/int/arch_publici/aira_13_14.pdf

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Navarro, Justo (prólogo), Editorial Biblioteca Nueva, España, 2007.

_____, “Los desafíos autobiográficos de hoy”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 811, enero de 2018, Madrid, España, pp. 4-19.

Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Arroyo Redondo, Susana, “El diálogo paratextual de la autoficción”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Casas, Ana (Ed.), Iberoamericana-Vervuert, 2014, p. 65-77.

Beltrán Almería, Luis, “Novela y diario”, en *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Colección Actas Filosofía, Rodríguez Suárez, Luisa Paz, Pérez Chico, David (editores), Institución “Fernando El Católico” (C. S. I. C.) Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, España, 2011, pp. 9-19.

Barthes, *Barthes, El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, España, 1987.

_____, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina, 2011.

Blanchot, Maurice, “El diario íntimo y el relato”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183, pp. 47-54.

Bou, Enric, “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, España, julio-agosto de 1996, no. 182-183, pp. 121-136.

Butor, Michel, “Los pronombres personales”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (ed.), Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996, pp. 88-93.

Caballé, Ana, ¿Cansados del yo?, en *El País*, 6 de enero de 2017, versión en línea en (última fecha de consulta: 7 de marzo de 2018):

https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html

_____, “Ego tristis (El diario íntimo en España)”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183, p. 99-120.

Campillo Cuautli, Héctor (Ed.), *Diccionario Academia de la Lengua Española*, Fernández Editores, México, 2012, p. 229.

Cano Calderón, Amelia, “El diario en la Literatura. Estudio de su tipología”, *Anales de Filosofía Hispánica*, vol. 3, España, pp. 53-60. En línea (última fecha de consulta: 10 de julio de 2019):

<https://revistas.um.es/analesfh/article/view/58531/56381>

Carrillo Flores, Antonio, “La recámara del poder”, *Letras Libres*, febrero de 1999, no. 2, pp. 44-47.

Casas, Ana, “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Toro, Vera, Schlickers, Sabine, Luengo, Ana (eds.), Iberoamericana, Vervuert, España, 2010.

Castilla del Pino, Carlos, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, España, julio-agosto de 1996, no. 182-183, pp.15-30.

Catelli, Nora, *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2007.

Cuevas Velasco, Norma Angélica, “Yo, Salvador Elizondo: entre el cuaderno y el diario”, en *Intimidaciones: los géneros autobiográficos y la literatura*, (Antonio Cajero Vázquez, edit.), El Colegio de San Luis, 2012, pp. 191-205.

de Man, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplemento *Anthropos*, no. 29, 1991, pp. 113-118.

de Mora, Carmen, “En torno a Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”, en *América sin nombre*, no. 16, España, 2011, pp. 171-180.

Didier, Béatrice, “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1996, no. 182-183.

Dyma, Ezban, *El Habla del Ángel*, Ediciones Áltera, Barcelona, España, 2002.

Field, Trevor, *Form and function in the diary novel*, Macmillan Press, Hampshire, Reino Unido, 1989.

Foucault, Michel, en “¿Qué es un autor?”, *Colección Textos Mínimos*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, (s/a), p. 10.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, José Francisco Zúñiga y García y Faustino Oncina (traductores), Editorial Paidós Ibérica, 1998.

Gascón, Daniel, “En la literatura autobiográfica lo que está en juego no es la verdad sino la sinceridad” [Entrevista a Ana Caballé], *Letras Libres*, agosto de 2015, pp. 50-53.

Gamboa, Federico, “Mi diario (1892-1939)”, *Letras Libres*, febrero de 1999, no. 2, p. 16-21.

Genette, Gerard, *Umbrales*, Siglo XXI Editores, Lage, Susana (trad.), 2001 (1987).

Giordano, Alberto, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2006, p. 88.

_____, “Autoficción: entre literatura y vida”, en *Boletín del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literarias (CELARG)*, no. 17, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2013, pp. 1-20. En línea (última fecha de consulta 9 de julio de 2019): https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/15484/CONICET_Digital_Nro.19007.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Girard, Alain, “El diario como género literario”, en *Revista de Occidente*, no. 184, España, julio-agosto de 1996, p. 33. La traducción de este escrito, hecha por Laura Freixas, se extrajo de la obra *Le journal intime*, publicada en 1963.

Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (Coord.), Suplemento Anthropos, España, 1991, no. 29, pp. 9-18.

Gúrpile, Carmen, Falcó, Nuria, Bernad, Ana, *El diario personal. Propuestas para su escritura*, SEP/Alejandría Distribución Bibliográfica, México, 2003. Contraportada.

Hernández Piché, Bruno, “Ribeyro o el desdiario de un hombre cansado”, en *Letras Libres*, febrero de 1999, no. 2, pp. 107-108.

Ibargüengoitia, Jorge, *Autopsias rápidas*, (Guillermo Sheridan, selección), Editorial Vuelta, 1989 (1988).

Koestinger Chapela, Gabriela, “Un puñado de arena es una mano angustiada”. *El diario íntimo en el sistema literario y su carácter de auto-figuración*, UNAM, México, marzo de 2017, p. 43. Tesis digital. Referencia (última fecha de consulta: 12 de marzo de 2018): <http://132.248.9.195/ptd2017/marzo/308314713/Index.html>

Lawrence, D. H., *Apocalipsis*, Roger Bartra (prólogo), Cien del Mundo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (Coord.) Suplemento Anthropos, España, 1991, no. 29, pp. 47-61.

Lewis, Óscar, *Los hijos de Sánchez*, Editorial Grijalbo, 1982.

Luque Amo, Álvaro, “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”, en *Estudios de literatura*, vol. 7, Castilla, España, 2016, pp. 287-289. En línea (última fecha de consulta: 12 de marzo de 2018): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5456295>

Martín Jiménez, Alfonso, “Los géneros literarios y la teoría de la ficción”, en *Largo mundo aluminado. Estudos em homenagem a Vitor Aguiar e Silva*, Carlos Mendes de Sousa y Rita Patricio (coord.), Centro de Estudos Humanísticos. Universidade do Minho, volumen 1, Braga, Brasil, 2004, p. 64. Véase Gérard Genette, *Umbrales*, Susana Lage (edit.), Siglo XXI Editores, México, 2001.

Mesa Gancedo, Daniel, “Huellas de la escritura diarística hispanoamericana en los siglos XVI y XVII”, en «*La razón es aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Editorial Institución Fernando el Católico, Zaragoza, España, 2017, pp. 177-188.

_____, “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, de Daniel Mesa Gancedo en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 191-206.

_____, “Diario personales hispanoamericanos en el siglo XXI”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, España, enero de 2013, no. 751, pp. 7-23.

_____, “La imagen del yo en la novela-diario femenina del siglo XXI”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, España, 2014, vol. 10, 145-159.

Olney, James, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction” en James Olney, (Ed.), *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*, Princeton U.P., 1980, p. 14. Traducción de Gabriela Nerossi y Facundo Fernández en 1992 para la cátedra de Literatura Contemporánea de la doctora Elena Tardonato de la Universidad Nacional de Rosario

Prósperi, Germán, “Ventriloquia y subjetividad: apuntes sobre una voz sin persona”, en *Cuadernos de filosofía/61*, Argentina, 2014, pp. 79-95. En línea (última fecha de consulta: 12 de marzo de 2018): <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/2445/2102>

Pascual Gay, Juan, Escaparates del tiempo, galerías de vida. *Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo*, El colegio de San Luis/Universidad Autónoma de San Luis, México, 2010.

Picard, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo público y lo privado”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, España, 1981, pp. 115-122.

Phillipe Hamon, “La construcción de personaje”, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (ed.), Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996, pp. 130-136.

Puertas Moya, Francisco Ernesto, Como la vida misma. repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica, prólogo de Anna Caballé, España, Editorial CELYA, 2004, p. 65.

Quemain, Miguel Ángel, “Juan García Ponce: Imposibilidad de la inocencia”. Entrevista a Juan García Ponce, *Reverso de la palabra*, editorial El Nacional, México, 1996. En línea (última fecha de consulta): 8 de marzo de 2018: <http://www.correodellibro.com.mx/almanaque/juan-garcia-ponce-imosibilidad-de-la-inocencia/>

Reyzábal, María Victoria, *Diccionario de Términos Literarios I (A-N)*, Acento Editorial, España, 1998.

Schmitt, Arnaud, “La autoficción y la poética cognitiva”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Casas, Ana (ed.), Iberoamericana-Vervuert, España, 2014, pp. 45-64.

Tiscareño, Leonardo, Roberto Bolaño. Itinerario chilango, *Confabulario*, no. 196, 12 de marzo de 2017, pp. 6-8. En línea (última fecha de consulta: 21 de noviembre de 2017): <http://confabulario.eluniversal.com.mx/tras-los-pasos-chilangos-de-roberto-bolano/>

Torrente Ballester, Gonzalo, “Una teoría del personaje”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (ed.), Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996, pp. 101-106.

Trapiello, Andrés, *El escritor de diarios*, Editorial Península, Barcelona, 1998, p. 16.

Von Ziegler, Jorge, “Problemas de la novela”, en *Ensayo literario mexicano*, John S. Brushwood, et. al. (selección), UNAM/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, México, 2001, p. 766.

Vasconcelos, José, “Cuadernos de juventud”, en *Letras Libres*, México, febrero de 1999, no. 2, p. 72-74.

Valender, James, *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*, La Centena. Ensayo. Ediciones sin nombre/CONACULTA, México, 2003.

Weintraub, Karl, “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Ángel G. Loureiro (Coord.) Suplemento Anthropos, España, 1991, no. 29, pp. 18-33.

Zambrano, María, *La confesión: género literario*, Ediciones Ciruela, España, (1943) 1995.

Sobre Roberto Bolaño

Aguilar, Paula, *Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño*, Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014, p. 101. En línea:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf>

Andrews, Chris, “El secreto del mal es un secreto”, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Fernando Moreno (coord.), Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, Chile, 2011.

Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes*, Biblioteca Anagrama, España, 2009.

_____, *El tercer Reich*, Anagrama, Barcelona, España, [2010] 2013, p. 244.

_____, *Cuentos. Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*, Anagrama. Otra vuelta de tuerca, México, 2013.

_____, *La Universidad Desconocida*, Anagrama, Barcelona, España, 2007, p. 457-459.

_____, *Los perros románticos*, Editorial Acanalado, 1995.

_____, *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*, editorial Revista Multitud, 2016.

_____, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Ignacio Echevarría (edición), Anagrama, 2013.

_____, *Poesía reunida*, Alfaguara, 2018.

_____, “Déjenlo todo, nuevamente: manifiesto infrarrealista”, en *Nada utópico nos es ajeno. [Manifiestos infrarrealistas]*, Tsunun (edición y selección), sin editorial, Guanajuato, México, 2013, pp. 51-62. En línea (última fecha de consulta: 10 de julio de 2019): https://issuu.com/tsunun/docs/nada_ut_pico_nos_es_ajeno_manifie

Boullousa, Carmen, “Carmen Boullousa entrevista a Roberto Bolaño”, en Manzoni (edit.), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 2002.

Bradú, Fabienne, *Los escritores salvajes*, El centauro. CONACULTA, 2011.

Braithwaite, Andrés (selección y edición), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.

Campos, Javier, “El «Primer manifiesto de los Infrarrealista» de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Fernando Moreno, (edit.), Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, Chile, 2011, pp. 135-143.

Candia, Alexis en “Espaldas rotas: la ‘épica sórdida’ en *Los detectives salvajes*”, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Fernando Moreno, (edit.), Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, Chile, 2011, pp. 167-182.

Chihaiia, Matei, “Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño”, *op. cit.*, 2010, p. 141-153.

Colomba, *Los detectives salvajes y el problema del sujeto: hacia una descripción de la experiencia en el sistema-mundo*, [trabajo de posgrado], Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Colombia, 2011, p. 204. En línea (última fecha de consulta: 18 de octubre de 2018):

<http://www.bdigital.unal.edu.co/7260/1/04489551.2012.pdf>

Corro Pemjean, Pablo, “Patricia Espinosa, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad”, *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 3, no. 4, 2015, p. 129-136. En línea (última fecha de consulta: 29 de noviembre de 2018): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819149>

Echevarría, Ignacio, “Sobre la juventud y otras estafas”, en *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Celina Manzoni (compiladora y editora), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 2002, pp. 71-74.

Galdo, Juan Carlos, “Roberto Bolaño y la configuración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo”, *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Fernando Moreno (coordinador), 2011, pp. 345-363.

García-Porta, Antoni, “La escritura a cuatro manos” (prólogo), en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Seguido de Diario de bar*, Acantilado, Barcelona, España, 2008.

Grzesiak, Zofia, “Roberto Bolaño: la declinación del ‘yo’”, Castilla. *Estudios de literatura*, vol. 7, España, 2016, pp. 756-773.

Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Acantilado, Barcelona, España, 2005.

López Bernasocchi, Augusta; López de Abiada, José Manuel “Hacia *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura”, en *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Editorial Verbum, Madrid, España, 2012, pp. 176-293.

Maristáin, Mónica, *El hijo de mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Almadía, México, 2012.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, “Espectros mexicanos”, en *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Celina Manzoni (compiladora y editora), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 2002, pp. 65-70.

Medina, Rubén, “El infrarrealismo y el callejón sin salida de la ética-estética”, en *Perros habitados por las voces del desierto*, Rubén Medina (Introducción, selección y notas), ALDVS, México, 2014.

Olivier, Florence, *Poesía + novela = poesía. la apuesta de Roberto Bolaño*, Universidad Veracruzana. [Colección Biblioteca], México, 2015.

Pablo Catalán, “Los territorios de Roberto Bolaño”, en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Patricia Espinosa (estudio preliminar y coordinación), Frasis Editores. Colección ensayos, Chile, 2003, pp. 95-102.

Pauls, Alan, “Las banderas del célibe” (prólogo), *Cómo se escribe un diario íntimo*, Editorial Ateneo, Argentina, 1996, pp. 1-13.

Pascoe, Juan, en “Cuestionario sobre Roberto Bolaño”, en *Nuevo Texto Crítico*, Department of Spanish and Portuguese and the Center of Latin American Studies at Stanford University, vol. 24-24, no. 47-48, 2011/2012, pp. 7-33.

Rial, Julia Elena, “Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Fernando Moreno (coord.), Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, Chile, 2011, pp. 145-152.

Rojo, Grínor, “Sobre Los detectives salvajes”, en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Patricia Espinosa (estudio preliminar y coordinación), Frasis Editores. Colección ensayos, Chile, 2003, pp. 65-75.

Swinburg, Daniel, “La novela y el cuento son dos hermanos siameses”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, Chile, 2 de marzo de 2003. En línea (con título “14 preguntas a Roberto Bolaño”: última fecha de consulta: 18 de octubre de 2018): <http://www.letras.mysite.com/bolano010403.htm>

Yépez. Heriberto, en “Los infrarrealistas. Testimonios, manifiestos y poemas”, dossier editado por J. V. Anaya y Heriberto Yépez, *Replicante*, núm. 9, México, 2007, pp. 135-147. En línea (última fecha de consulta: 6 de junio de 2019): https://www.academia.edu/17760191/Los_infrarrealistas_Testimonios_manifiestos_y_poemas_2006_J._V._Anaya_y_H._Y%C3%A9pez?auto=download

Zaid, Gabriel, “No me rescates, compadre”, en *Letras Libres*, no. 178, octubre de 2013, pp. 58-60.

Zavala, Oswaldo, “El ensayo Entre paréntesis: Roberto Bolaño y el olvido de la modernidad latinoamericana”, en *Revista Iberoamericana. El ensayo literario hispanoamericano de fin y cambio de siglo: continuidades y diferencias* (Rita de Grandis, coord.), Vol. LXXVIII, julio-septiembre 2012, número 240, pp. 637-656.