

**LA ELECCIÓN DEL DIARIO PERSONAL COMO FORMA DE ESCRITURA
LITERARIA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO**

**THE CHOICE OF THE PERSONAL DIARY AS A FORM OF LITERARY
WRITING IN *LOS DETECTIVES SALVAJES* BY ROBERTO BOLAÑO**

Luis Alejandro Acevedo Zapata
Facultad de Pedagogía e Innovación Educativa
Universidad Autónoma de Baja California
aluxeacevedo@hotmail.com | luis.acevedo.zapata@uabc.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0003-1773-7386>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.124>

Fecha de recepción: 24.05.22 | Fecha de aceptación: 26.06.22

RESUMEN

Una parte significativa de los estudios centrados en la novela de Roberto Bolaño (1953-2003), *Los detectives salvajes*, enfoca su atención sobre todo en los personajes principales de la novela: Arturo Belano y Ulises Lima, transfiguración literaria del propio autor y del poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro, según la crítica al respecto. Sin embargo, el narrador de dos terceras partes de la novela es Juan García Madero, un joven poeta de 17 años que es quien narra en su diario personal las aventuras vividas al lado de quienes considera sus maestros de vida y que lo inician en el camino de la poesía al hacerlo formar parte de un grupo de poetas con sensibilidades afines. Este artículo se propone revisar la importancia que tiene este personaje para la articulación de la trama y de la ficción novelesca que entraña autobiografía y autoficción.

PALABRAS CLAVE: Diario personal, autobiografía, autoficción, Roberto Bolaño, Juan García Madero.

ABSTRACT

A significant part of the studies focused on the novel by Roberto Bolaño (1953-2003), *Los detectives salvajes*, focuses its attention above all on the main characters of the novel: Arturo Belano and Ulises Lima, literary transfiguration of the author himself and of the Mexican poet Mario Santiago Papasquiaro, according to the criticism on the matter. However, the narrator of two thirds of the novel is Juan García Madero, a young 17-year-old poet who is the one who narrates in his personal diary the adventures lived alongside those who he considers his life teachers and who initiate him on the path of poetry by making him part of a group of poets with similar sensibilities. This article intends to review the importance of this character for the articulation of the plot and the novelistic fiction that autobiography and autofiction entails.

KEYWORDS: Personal diary, autobiography, autofiction, Roberto Bolaño, Juan García Madero.

INTRODUCCIÓN

Lo que Juan García Madero¹ calla en su diario personal —hablo, por supuesto, del que conforma dos terceras partes² de la quinta novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*— acaso sea más importante que lo que dice: la muerte de sus padres, su niñez, sus primeros amores (si los hubo), los estudios que realizó previamente, la educación que le brindaron sus tíos en casa, la relación que estos tenían con sus padres. Sus abuelos. Sus primeros libros. Sus enfermedades o accidentes infantiles, etc. Todo eso no lo dice. Y no lo dice porque el personaje principal y narrador de la novela escribe un diario personal desde el momento en que ingresa a un grupo de poetas conocidos como los real visceralistas, trasunto literario de los infrarrealistas,³ “un movimiento que se proclama contra todo un sistema de poder literario y cultural” (Medina, 2014, p. 21). El autollamado Jinete de Sonora⁴, quien

¹ Carmen de Mora (2011) dice sobre el diarista ficcional: “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”. Sin embargo, más adelante dice que García Madero está “inspirado en Juan Esteban Harrington: productor audiovisual chileno que en la época del Infrarrealismo tenía 15 años” (p. 173). Aunque parezca contradictorio, no será la única que verá en Juan García Madero tanto un trasunto de Harrington como un posible *alter ego* del autor.

² La primera parte se intitula “Mexicanos perdidos en México (1975)”, y abarca 60 entradas diarísticas; la segunda parte titulada “Los detectives salvajes (1976-1996)” reúne una colección de voces de 54 personajes y es la sección más extensa de la obra; la tercera parte intitulada “Los desiertos de Sonora (1976)” consta de 46 entradas diarísticas, y es la más breve. Hablamos en total, entonces, de 106 entradas.

³ Yanet Aguilar Sosa (2014) dice: “México permeó la obra literaria de Roberto Bolaño porque fue una nación fundamental en su vida; aquí se forjó como escritor y como lector voraz, y aquí también dio sus primeros pasos como poeta. En México publicó su primer libro, *Reinventar el amor*, en 1976, cuando tenía 23 años, y aquí también encabezó a un grupo de poetas ‘beligerantes’ conocido como los infrarrealistas” (p. 8). Desde este punto de vista, la novela se escribe en clave autobiográfica; uno de sus centros son el grupo de poetas infrarrealistas, que en la novela son los realvisceralistas o, como también menciona en su diario ficcional García Madero, “viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse” (Bolaño, 2009, p.13), por lo que la denominación exacta, en realidad, no parece importar mucho. Más adelante, el diarista amplía: “En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio” (Bolaño, 2014, p. 17). Más allá de esta ambigüedad, en el universo extratextual el grupo fue realmente importante como lo demuestran las antologías *Pájaros de calor, ocho poetas Infrarrealistas*, publicada en 1976 y *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, publicada en 1979. Y más recientemente la antología *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014), compilada por Rubén Medina, cuyo estudio introductorio “El Infrarrealismo y el callejón sin salida de la ética-estética” es fundamental hoy en día. A partir de este momento, todas las citas de *Los detectives salvajes* remitirán a esta edición.

⁴ En la entrada del 10 de noviembre, Juan García Madero dialoga con una mesera con la cual simpatiza; leemos: “También le pregunté de dónde era ella. Del mero DF, dijo. ¿Y tú? Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento” (Bolaño, 2014, p. 27).

narra en forma de diario sus experiencias al lado de Arturo Belano y Ulises Lima, quienes buscan a la poeta perdida Cesárea Tinajero por los desiertos de Sonora, da inicio a su aventura personal cuando engrosa las filas del realvisceralismo. Por razones de espacio no me extiendo aquí sino en la observación únicamente de las primeras entradas del diario personal⁵ y con el fin expreso de situar la importancia del joven diarista en la ficción novelesca de Roberto Bolaño.

De entrada, el escritor chileno elige para contar una «historia de su juventud»⁶ la forma del diario personal.⁷ Quizá la respuesta tenga relación con las características que el propio diario personal posee dentro de la amplia gama de los géneros autobiográficos con sus dificultades, cruces entre un género y otro, posibilidades y limitaciones. El diario como género autobiográfico se caracteriza por exponer mediante la escritura del día a día un aspecto de la intimidad del yo que lo produce. El yo del diario es un yo que hace de su oficio la intimidad. Bolaño utiliza las reglas del género para subvertir esta supuesta intimidad que, en sentido estricto, pertenece al ámbito de lo íntimo, es decir, de lo que concierne a la zona espiritual reservada de alguien, con el fin de entablar con el lector la ilusión de una relación más cercana pero asimismo para elaborar una ficción de lo íntimo en el plano concreto de eventos y sucesos encadenados unos con otros.

Para el número indeterminado pero numeroso de lectores que rondan la obra del escritor chileno, con una fascinación, y quizá hasta devoción, nunca antes vista desde los

⁵ La obra puede ser considerada sin problema como una novela-diario dado que reúne las suficientes características para caer bajo esta denominación; por ejemplo, su carácter fragmentario o el énfasis en la experiencia del yo, amén de la utilización de fechas concretas para narrar la aventura realvisceralista.

⁶ Uno de los rasgos que comúnmente se repiten al hablar de esta obra, es que trata de un capítulo de la juventud de Bolaño en México. Paula Aguilar (2014) dice al respecto: “En esta novela, (el autor) repasa los diferentes momentos que conforman su autoficción donde reelabora la llegada a México con su familia, su viaje a Chile en los meses previos al Golpe, la experiencia de la dictadura, el regreso a México, los primeros años en Barcelona. La novela ficcionaliza particularmente la etapa infrarrealista en la que un joven Bolaño se va haciendo poeta” (p. 98).

⁷ Esta no es la primera vez que Bolaño piensa en términos de «diario personal». Como antecedentes tenemos el relato “Diario de bar”, escrito a cuatro manos con Antoni-García Porta e incluido en la primera novela de ambos: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), pero en su edición de Editorial Acantilado de 2006, y la novela *El tercer Reich*, escrita en 1988 pero publicada en 2010, siete años después de la muerte del escritor. Además, en el libro *Archivo Bolaño. 1977-2003* (2013), se exponen numerosas fotografías de los cuadernos del escritor y uno de ellos, perteneciente al año de 1980, exhibido en la página 54, da cuenta del siguiente título: “Diario de vida. Poemas cortos. Volumen III”, lo que sin duda arroja luz sobre la importancia que tuvo la palabra diario, con toda su semántica, para el escritor chileno. No dudo que en algún momento se editen sus diarios personales, ya sean completos o como parte de un proyecto integrado.

tiempos del Boom Latinoamericano de los años sesenta, la ilusión de cercanía que procede de la forma de escritura que adopta la novela debe su eficacia, precisamente, al recurso elegido para dotar a la narración de una continuidad que avanza consecutivamente (esto es, horizontalmente) e interiormente (es decir, verticalmente). El diario opera como una forma narrativa que el autor escoge para sacar provecho de una construcción de la intimidad que se expone con sus túneles, desvíos y recovecos propios de toda escritura elaborada «al calor de los hechos». Como explica Florence Olivier (2015):

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 (p. 34).

El libro logra conectar de este modo con su lector, quien desde las primeras páginas asume que está frente a una novela que tiene también algo de confesión, y donde no se excluyen episodios sexuales ni de carácter privativo (piénsense en los encuentros sexuales del diarista con Brígida, la mesera del Encrucijada Veracruzana o con María Font). De aquí que para el autor haya sido conveniente la decisión de contar «una historia de su juventud» por medio de un género atípico, aunque con cierta tradición de procedencia extranjera, en las letras contemporáneas latinoamericanas⁸.

Las investigaciones existentes sobre el diario personal⁹ dan cuenta de numerosos aspectos que señalan, sobre todo, su carácter privado y revelador de una psique que se construye simultáneamente bajo las reglas del calendario. Este elemento, la calendarización, que a decir de Maurice Blanchot (1996) funge a manera de «demonio», por cuanto limita espaciotemporalmente cada entrada; de «inspirador», por cuanto el diarista cede al influjo de cumplir con la síntesis de su día vivido en el transcurso de sus veinticuatro últimas horas; de «compositor», en cuanto a que el diarista «compone», es decir, escribe su diario bajo la regla propia de los días que inician y acaban y sin una forma concreta de referir tal o cual asunto

⁸ El diario personal, dentro de la literatura de occidente, es decir, como recurso literario, tiene sus primeros ejemplos en la literatura francesa sobre todo en la primera mitad del siglo XIX. Trevor Field (1989) explica que la primera novela-diario correspondería por sus características a *El pintor de Salzburgo*, de Charles Nodier, aparecida en 1803, sin dejar de referir que un antecedente embrionario sería la obra *Valérie* (1803) de Mme. de Krüdener.

⁹ Uno de los estudios imprescindibles sobre el diario personal es el que publicó la *Revista de Occidente* en 1996. De allí a la fecha los estudios se han incrementado, aunque el peso de los estudios abarca más bien el hecho autobiográfico en sí más allá o más acá de sus diversas modalidades.

sino encontrando la forma (léase, el énfasis, el estilo o la intencionalidad) en el transcurso de la propia escritura; y de «provocador» y «guardia» dado que un día vivido es suficiente acicate para revivir en lo textual, y aunque supuestamente no ocurra en apariencia nada importante, aquello que, a su vez, no debe desbordarse hacia los linderos que lleven al género al plano de las memorias o de la autobiografía en sentido general.

Por otro lado, no puede olvidarse que un diario personal funciona, en la vida de un escritor, sobre todo o específicamente de un escritor de literatura, como parte de un proyecto literario más grande, muchas veces uno que acompaña el seguimiento o la elaboración de una o varias obras literarias en concreto, y a veces suplanta la misma obra literaria obteniendo así, el diario personal, un lugar móvil dentro de la labor continua del escritor. En el plano de lo personal, el diario no se escribe para mostrárselo a los demás, y mucho menos en el instante mismo de su escritura. Por lo tanto, es doblemente privado en este sentido: primero porque el destinatario o receptor de su escritura es el diarista mismo, y segundo porque el autor de un diario escoge para escribir un momento del día en el que nadie está a su alrededor.

Pero el hecho de que el diario pueda ser ficcional o no ficcional reconfigura su lugar en el ámbito de la cultura no sin ciertas problematizaciones. En definitiva, la escritura de un diario personal *ficticio* no reúne las mismas condiciones que la escritura de un diario personal *no ficticio*. De hecho, la escritura de un diario ficcional para una persona que no se dedica a la creación literaria, resultaría algo bastante extraño. El escritor de un diario personal no ficticio sí necesita del aislamiento o de la soledad propios de la escritura diarística porque el diario no ficticio se distingue por ser un espacio de intimidad entre el sujeto y el objeto¹⁰; pero el diario personal de un escritor, digamos, profesional, no se distingue por ser un espacio de intimidad sino por ser un lugar de construcción textual o de simulación de un yo que no es él, que no es el autor material de ese diario, sino otro, un yo hecho a la medida de los propósitos del escritor (en el caso de que elija el género para escribir una novela, como en este caso). El diario es un asunto de una intimidad relativamente cuestionable; en este sentido, cuando es ficticio, por supuesto, su destinatario cambia: ya no es, como en el caso del diario

¹⁰ Este es uno de los argumentos que esgrime Hans Rudolf Picard (1981) cuando dice que el diario no ficticio es a-literatura en el sentido de que este, en un principio, “no era un género comunicativo, mientras que la Literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público” (p. 115).

no ficticio, el autor del mismo diario, sino otro, alguien que leerá ese diario porque ese es precisamente el propósito del escritor de un diario ficcional¹¹.

Cuando el diario forma parte de una estrategia novelesca, el lector sabe, de antemano, que lo que lee no pertenece en concreto al ámbito de lo privado o de lo íntimo, sino que simula pertenecer a dichos ámbitos; y, sin embargo, dicha simulación no excluye que el autor se transfigure en otra entidad o en otro yo que se exprese con una laxitud que en otros casos sería arriesgada, u obedecería a otros propósitos, en el personaje que *narra* en el diario. Como recurso, este género de lo íntimo posibilita cruces entre la realidad y la ficción bajo la consigna de que lo que se lee pertenece al universo novelesco, pero a su vez inquietante del mundo de lo posible que trasciende, de hecho, la página física. Veámoslo más claro con la primera entrada del diario de Juan García Madero perteneciente al 2 de noviembre: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así (Bolaño, 2014, p. 13).

Estas cuatro frases, escritas en primera persona, de tan transparentes que son permiten entrar al universo discursivo por la puerta grande. Son una notoria toma de conciencia sobre las posibilidades de la escritura acentuadas mediante el subrayado de la fecha en negritas, como consta en las ediciones del libro; se construye como el registro de un hecho memorable: la entrada al grupo de los realvisceralistas. La carga simbólica, por otra parte, no se debe soslayar. La entrada del diario de García Madero, personaje de 17 años en la Ciudad de México, coincide con el último día de celebración de las fiestas del Día de Muertos o, mejor dicho, del Día de los Fieles Difuntos y Todos los Santos. No es casual, sino que es producto del artificio, el hecho de que la primera entrada del diario de García Madero coincida con el último día de la celebración de las fiestas a los difuntos¹². La novela se apega a las leyes del diario personal tradicional, situación que le permite a Bolaño incursionar en el territorio de

¹¹ Esto, desde luego, no excluye que un diario personal no ficticio piense siempre en un tercero en el horizonte, es decir, en un probable lector; ha ocurrido que los herederos del autor de un diario real esconden o deliberadamente destruyen esos escritos por la carga tan íntima o personal que entrañan.

¹² Existe otra correspondencia entre las fiestas del Día de Muertos y la novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán* (1947), donde se cifran las actividades populares del México de la época y la relación con la muerte en el personaje principal, un ex cónsul británico con problemas de alcoholismo. Bolaño incluso utiliza un epígrafe de Lowry para abrir su novela, por lo que no es coincidente que el diario de García Madero inicie justo el 2 de noviembre.

la intimidad y, al mismo tiempo, relatar una historia sin concesiones ni restricciones desde la interioridad de un personaje construido deliberadamente a modo para ello.

Es como si el autor confeccionara, antes de escribir su historia, una especie de avatar o caballo de Troya desde el que dirige la focalización de su personaje: Juan García Madero, y presenta a decenas de personajes que, poco a poco, sinérgicamente, producen la trama. La obra se escribe en función de los designios que persiguen los personajes para hacerse uno con ellos. De esta forma, el autor queda oculto para ceder la importancia de la narración al acto de vivir como poeta; por ejemplo, articulando su personaje, mediante un mecanismo similar al de las marionetas, con el fin expreso de hacerlo vivir o de enfrentarlo a las numerosas consecuencias que surgen a raíz de su ingreso a un grupo que, incluso, le niega la ceremonia de iniciación. Pero este ocultamiento del autor precisa de un conjunto operacional de signaturas que la autoficción explica en términos de vínculos y de transfiguración.

ROBERTO BOLAÑO Y LA AUTOFICCIÓN

Para Manuel Alberca (2007) el fundamento de las autoficciones consiste en la “identidad visible o reconocible del autor, narrador y de personaje del relato” (p. 31), identidad que tiene que ver con un “hecho aprensible directamente con el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria” (p. 31). Sin embargo, en el caso de Roberto Bolaño, la identidad visible de su transfiguración literaria recae sobre el personaje Arturo Belano, que es, como explica Zofia Grzesiak (2016), declinación del nombre de su autor. Sin embargo, Arturo Belano no es el narrador del relato sino uno de los personajes principales que es presentado desde el yo de otro personaje, el diarista ficcional, vale decir, Juan García Madero, quien es narrador y personaje del relato, pero de entrada no transfiguración literaria del autor.

Grzesiak (2016) explica las distintas autoficcionalizaciones de Bolaño mediante los postulados teóricos de Ryszard Nycz; este habla de la relación entre el sujeto empírico y el sujeto textual en las narrativas producidas durante el siglo XX y aísla cuatro tipos de sujeto: el simbólico, el alegórico, el irónico y el siléptico. Este último es el que nos interesa:

[L]a silepsis, término procedente de la retórica clásica, es un ‘tropo que consiste en usar a la vez una misma palabra en sentido figurado y recto’ [...]. Nycz la utiliza para describir

el ‘yo’ que es ‘a la vez verdadero y falso, empírico y textual, auténtico y ficticio-novelesco’” (p. 760).

Este sujeto siléptico, que es la vez verdadero y falso, sin ser contradictorio en sus partes, es semejante al sujeto de la autoficción:

La crisis del sujeto profundo, seguro de sí mismo, produce el sujeto compuesto de las influencias mutuas del ‘yo’ que escribe y el ‘yo’ escrito, que no son la misma persona, pero contribuyen a la composición o figuración de la persona del autor (p. 760).

Grzesiak encuentra relación entre este sujeto siléptico y las distintas declinaciones que surgen del nombre de Bolaño, constituyéndose en personajes, tanto en su forma común (Bolaño, palabra usada en sentido recto) como en sus formas alternas (Arturo Belano, como en este caso, utilizado en sentido figurado; o Juan García Madero, como un doble del doble, digamos, una extensión de Arturo Belano o un otro yo de Bolaño como autor).

La segunda entrada del diario de Juan García Madero, correspondiente al 3 de noviembre, es deliberadamente más extensa. Está compuesta de 9 párrafos, 3 intervenciones dialógicas (una de ellas del propio García Madero) y varias frases y enunciados compuestos. Ya dijimos que el diario de Juan García Madero es la novelización de la historia e historias principales de la novela: forma parte de una estrategia novelesca. Aunque aparentemente la trama se ciña a las condiciones del diario, el narrador de la historia escribe *novelescamente* sobre lo que le va ocurriendo día con día, de tal modo que el diario personal, además de un artificio literario elegido previamente por el autor, es vehículo que no impide la realización de una novela en un plano de satisfacción que no se restringe al «momento vivido», sino que expone, con notable elasticidad, aspectos que abren la trama mucho más allá de lo estrictamente ocurrido durante el día datado.

La novela exhibe, a decir de Rafael Lemus (2011), “los principios capitales de las vanguardias: el desprecio por la creación burguesa, el elogio de la acción, la voluntad de traspasar las tapas del libro y participar en la vida” (p. 89); todo ello, por supuesto, al nivel del plano del contenido, enmarcado por un conjunto de peripecias narradas cronológicamente y en donde una serie de personajes determinados se desenvuelven en un universo común, el del “mundo pospoético” (p. 90). Porque la novedad estilística que posee la novela de Roberto Bolaño radica, como se ha dicho, en el *qué* se narra y en el *cómo* se narra. Sobre este último

punto, Jorge Von Ziegler (2001) nos arroja luz sobre la novela como género literario; para él esta:

es un género sólo en la mente de los lectores y los escritores. Sin saberlo, llaman novela a una manera de leer un libro cuya forma puede ser la historia, la crónica, la carta, la conversación o el reportaje. La piensan como una forma narrativa, derivación de lo que para los griegos fue la poesía épica. Como todos los géneros épicos, su modo de ser es la descripción del acontecimiento, la acción, que se produce en el tiempo. Es, en suma, la Historia, la descripción de algo que ocurre entre las gentes, pero a diferencia de ella, con la posibilidad de referirse al presente y al futuro, y siempre en el orden de la ficción (p. 767).

De acuerdo con Ziegler, un diario ficcional no tiene inconveniente en prestarse al servicio de la novela como lugar de ficcionalización y de innovación textual. Y el hecho de que leamos la novela como una contigüidad de sucesos encadenados unos con otros, al menos de manera lineal en las dos terceras partes que son las que corresponden, en realidad, al diario personal, se da por descontado, pero asombra que se prescindiera de teorizar sobre las posibilidades y limitaciones del diario personal como género de lo íntimo y de lo autobiográfico, en este caso, dentro de la ficción hispanoamericana. Veamos los rasgos más sobresalientes de la segunda entrada:

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano (Bolaño, 2014, p. 13).

Juan García Madero da sus generales a su propio diario personal: adelanta su nombre, su edad y condición vital: juventud, orfandad. Este modo de presentación del personaje, en primera persona, resulta óptimo para contar una historia anclada en la información biográfica del autor, que no es su personaje pero que se muestra, de modo sesgado, a través de él. Acto seguido, García Madero menciona a Ulises Lima (después de referirse a Julio César Álamo¹³); y quien le estrecha la mano y canta con él una canción ranchera, como veremos en la cita de abajo, es Arturo Belano. Ulises Lima y Arturo Belano son los fundadores, en la novela, del realismo visceral, y se corresponden, como se dijo, con el poeta Mario Santiago

¹³ No evito dar la referencia de este personaje que, como señala Carmen de Mora (2011), sería trasunto del poeta Juan Bañuelos (Chiapas, 1932), perteneciente en su momento al grupo La Espiga Amotinada, compuesto por los poetas mexicanos Eraclio Zepeda y Óscar Oliva, entre otros.

Papasquiario y con el propio autor, lo cual indicaría que Arturo Belano es una declinación del nombre del autor en su sentido figurado, según Nycz citado por Grzesiak.

Esta dupla, acompañada de García Madero, constituye uno de los centros de acción más importantes, por no decir el más importante de la novela, ya que sobre ella se centran gran parte de los acontecimientos narrativos. Y más que dupla, convendría hablar de triada. La novela es, de alguna forma, la historia extendida de una relación triangular entre Lima, Belano y García Madero. El propio Roberto Bolaño (2013), en una nota recuperada para el libro recopilatorio de sus artículos y discursos, dice que *Los detectives salvajes* es también “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” (p. 327). De aquí la posibilidad de pensar la novela, entre otras lecturas, como la descripción literaria de las aventuras tanto de Mario Santiago Papasquiario, transfigurado en Ulises Lima, como de Roberto Bolaño, transfigurado en Arturo Belano y de Juan García Madero, como una transfiguración semi-encubierta del autor (una especie de autoficción transversal) o como una conjugación de ficción y biografía que se decanta por la exhibición de una vida interior completa (sobre todo en lo que compete a la *intensidad* de lo experimentado) y vivida bajo los parámetros de una ética particular; esta persigue un objetivo cuyas intenciones exceden el territorio de lo puramente literario cuya vinculación se cifra en la figura del lector.

Las entradas mantienen una cronología, pero en algunas de ellas el contenido está en retrospectiva. Por ejemplo, la primera entrada, donde el diarista ficcional expresa que fue invitado a formar parte del realismo visceral, no se corresponde con la siguiente, la del 3 de noviembre, donde relata cómo llegó a formar parte del realismo visceral. García Madero sigue una cronología, pero solo al nivel de las entradas del diario, no del contenido, ya que este se encuentra en función de la ficción novelesca y no de los hechos sucedidos en sí mismos bajo las limitaciones del calendario. Esto explica por qué la entrada del 3 de noviembre cuente cómo fue aceptado en las filas del realismo visceral y en la entrada del 2 de noviembre, un día antes, solo deje registro de su aceptación. Si se tratara de un diario personal no ficticio, García Madero hubiera optado, ante la idea de registrar los movimientos al calor de los hechos, o al menos, dentro de la inmediatez posible, por mencionar primero cómo conoció a los infrarrealistas y después cómo aceptó unirse a sus filas, pero no sucede

así sino al revés, ya que primero registra su aceptación al grupo, reservándose detalles, y después describe de qué manera se dieron los acontecimientos cuando decidió ingresar al grupo:

Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana (Bolaño, 2014, p. 179).

La segunda entrada del diario muestra una situación incómoda entre el grupo de poetas que pertenecen al ámbito de Julio César Álamo y Belano y Lima como una especie de intrusos; García Madero toma parte en la discusión a favor de estos últimos y queda deleitado al escuchar la lectura de un poema de Lima; traba de inmediato relaciones directas con ambos poetas, quienes le hablan acerca de Cesárea Tinajero, personaje simbólico que incurre en la ficción novelesca solo hasta el final de la tercera parte. Juan García Madero estrecha la mano de Arturo Belano, personaje de ficción que es a la vez entidad de la autoficción y la declinación del propio nombre del autor, según se convino:

Bolaño, Arturo Belano, Arturo B., B., Bibiano O’Ryan, incluso Amalfitano, son las formas flexivas de la persona del autor empírico-textual. La investigación o lectura de una autoficción en general, y de los textos de Bolaño en particular, consiste en una dialogo interactivo con las huellas y el cambiante nombre del escritor, representado en el texto, entre otros, por su ‘firma’ (Grzesiak, 2016, p. 763).

La declinación del nombre del autor no guarda en todos los casos una relación heteronómica o parónima con él. Sería el caso de Óscar Amalfitano —personaje de la novela 2666 (2004), la última a la que dedicó todos sus esfuerzos el escritor chileno—. Si este procedimiento de develaciones y ocultamientos del yo del autor, revestido con los trajes de las diferentes modalidades discursivas y de los simulacros de persona, es decir, de los personajes que adopta a lo largo de su obra, obedece a “experimentar el ‘yo’ como otro” (Grzesiak, 2016, p. 758), no es menos cierto que para narrar el fin de las ilusiones, digamos, las que acompañaron la ruptura que se propusieron las vanguardias hispanoamericanas¹⁴, la

¹⁴ Para Rafael Lemus (2011) uno de los méritos de la novela, por lo que respecta a las vanguardias latinoamericanas, consiste en que si bien “esta o aquella pandilla de radicales puede fracasar” (p. 89) en realidad “la pulsión vanguardista no muere con ellos, así como desaparecen los autores clasicistas pero no los hábitos clásicos. Que si la obra de Bolaño sobresale no es porque se haya desprendido de todo aliento vanguardista sino justamente porque discute con las vanguardias y está en tensión con ellas” (p. 89).

intimidad de un yo en transición y en declive, como el de Juan García Madero principalmente, resulta en un acierto tanto al nivel del discurso como al nivel de una despersonalización que apunta a una especie de invitación que trasciende los límites de la página impresa. En mi opinión, la resistencia a observar la conducta de García Madero, a la luz de los postulados teóricos que se tengan en cuenta para el análisis de la obra, obedece al fenómeno literario que se suscitó tras el recibimiento del Premio Herralde de Novela 1998 otorgado por la editorial Anagrama a la novela y al surgimiento y consolidación de un mito, como el de Roberto Bolaño, que no excluye las estrategias del mercado ni la presencia de la crítica norteamericana a raíz de la traducción de sus obras en Estados Unidos, que nace con mayor presencia, si cabe la expresión, a raíz de su muerte acaecida en Barcelona el 15 de julio de 2003.

El fin de este artículo no es sostener únicamente que García Madero opere como otro *alter ego* de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, sino reconocer en principio su importancia y situar sus funciones dentro de la trama novelesca sin desvincular del todo las coincidencias existentes entre obra y autor en el plano extratextual. Yanet Aguilar Sosa (2014), por ejemplo, describe cómo el escritor chileno se entregó de tal modo a la literatura durante sus primeros años de juventud que incluso decidió abandonar “para siempre el colegio” (p. 8). Este rasgo lo comparte, en efecto, con el diarista ficcional, quien a sus 17 años abandona sus estudios de derecho y se dedica a escribir poemas y a participar de las actividades de los realvisceralistas. En cuanto a Arturo Belano, *alter ego* canonizado del autor, resulta claro que, además de ser uno de los personajes principales de *Los detectives salvajes*, participa de la autoficción como la entiende Manuel Alberca: transfiguración literaria, visible y reconocible del autor, aunque no se trate de una autoficción en el sentido más clásico: correspondencia entre autor, narrador y personaje en el plano de la enunciación ficticia.

El personaje de Arturo Belano se nos muestra a través de la mirada de Juan García Madero. Por ello, el método de presentación que utiliza el autor, es decir la modalidad discursiva de la que hace uso, es un modo de hacer autoficción desde el yo del otro. Si Arturo Belano es el yo autoficcional de Roberto Bolaño, Juan García Madero es el yo ficticio por medio del cual se constituye el yo autoficcional de Roberto Bolaño. Por lo tanto, se puede

hablar de una doble autoficción: la que integra episodios biográficos de la vida del autor en la construcción del personaje de Juan García Madero a través de su diario, y la que despliega al *alter ego* de Bolaño: Arturo Belano, desde la mirada del propio Juan García Madero, una manera muy interesante de autoficcionalizarse oblicua o transversalmente.

Dicho todo lo anterior, cabe suponer que García Madero, si bien se vincula con el autor, en realidad, y soterradamente, busca el verdadero vínculo con el lector. El cruce entre biografía y autoficción que deviene en la construcción de su participación activa en la trama permite decir que el fin de las ilusiones se leen a partir de las vivencias del propio personaje enfrentado directamente a ello. El lector experimenta desde la intimidad del personaje lo que significa pagar el precio por seguir, construir y mantener el último reducto de una vanguardia que se propuso, incluso por encima de escribir, resistir a los embates propios de una juventud que se diluye a pedazos¹⁵; no en balde la espacio-temporalidad de la novela se cifra en los tiempos post-Masacre o Matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, situado en la Ciudad de México.

De hecho, de este aliento, el de las consecuencias de un mundo que se cerró y que no se sabe muy bien hacia dónde o cómo abrirlo o volverlo a abrir, es que se impregna la poética autorral que subyace a la novela. La última vanguardia latinoamericana: la de los realvisceralistas es el nombre que recibe el último impulso prácticamente vitalista de los verdaderos infrarrealistas de los años setenta (los de la *vita activa*, retomando parte del epígrafe de Karl Weintraub que abre este trabajo).¹⁶ La elección del diario personal como forma de escritura literaria permite al autor articular las referencialidades históricas, esconderse deliberadamente y asomarse en sus propias fabulaciones, caracterizándolas de tal

¹⁵ “En el contexto social, el Infrarrealismo emerge durante el proceso de masificación de la educación superior en México a partir de 1968, la politización de la cultura latinoamericana durante los setenta, temporalmente dividida en varios sectores sociales entre el rock y el canto nuevo, la euforia por la revolución cubana y la crítica de la herencia estalinista, la creciente concientización de las capas medias y los grupos subalternos desencantados de la modernidad local, del cosmopolitismo de alcaoba de sus escritores [...] y de la complicidad profesional de la izquierda oficial” (Medina, 2014, p. 14).

¹⁶ José Rosas Ribeyro (trasunto de Roberto Rosas en la segunda parte de la novela), miembro activo del Infrarrealismo durante los primeros años de su conformación, refiere en entrevista lo siguiente: “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” (Acevedo, 2019, p. 294).

modo que *Los detectives salvajes* es una de las ficciones autobiográficas mejor pensadas de la literatura hispanoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO ZAPATA, L. A. (2019). *El jinete de Sonora: el diario como forma de escritura literaria en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. [Tesis de doctorado, El Colegio de San Luis]. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/718>

AGUILAR, P. (2014). *Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf>

AGUILAR SOSA, Y. (2014). México, los años de formación. *Confabulario*, 8-9.

ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.

BLANCHOT, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, (182/183), 47-54.

BOLAÑO, R. (2013). *Entre paréntesis*. Anagrama.

BOLAÑO, R. (2014). *Los detectives salvajes*, Anagrama.

DE MORA, C. (2011). En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. *América Sin Nombre*, (16), 171-180.

FIELD, T. (1989). *Form and function in the diary novel*. Macmillan Press.

GRZESIAK, Z. (2016). Roberto Bolaño: la declinación del 'yo'. *Castilla. Estudios de literatura*, 7, 756-773.

LEMUS, R. (2011). Bolaño y la vanguardia. *Letras Libres*, (150), 89-90.

MEDINA, R. (comp.). (2014) *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. Editorial AIDVS.

OLIVIER, F. (2015). *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*. Universidad Veracruzana.

PICARD, H. R. (1981). El diario como género entre lo público y lo privado. Valentín García Yebra, et. al. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Anuario IV (pp. 115-122). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

WEINTRAUB, K. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Revista Anthropos*, (29), 18-33.

ZIEGLER VON, J. (2001). Problemas de la novela. En John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala, Federico Patán (comp.). *Ensayo literario mexicano* (pp. 757-773). Universidad Nacional Autónoma de México & Universidad Veracruzana/Editorial Aldus.