

## LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES*. UN ACERCAMIENTO A LA POÉTICA DE ROBERTO BOLAÑO

Galicia García Plancarte<sup>1</sup>  
Universidad de Sonora, México

**Resumen:** En *Los detectives salvajes* la construcción del relato, que resemantiza los estilos narrativos de la crónica, la novela testimonio, el diario, la novela policiaca y la autoficción, es un indicio de la poética autoral de Bolaño. Estos tonos y acentos de las formas discursivas reconocibles en la estructura misma del texto indican una poética autoral propia, en la que la hibridación genérica, como un elemento fundamental en la composición de la novela, responde a una intención consciente por parte del autor para reflejar una visión novedosa respecto a las nuevas formas novelísticas de la narrativa hispánica contemporánea.

**Palabras clave:** Autoficción; crónica; formas discursivas; hibridación; testimonio.

**Recibido:** 21 de agosto de 2019

**Aprobado:** 07 de octubre de 2019

### **Generic hybridization in *Los detectives salvajes*. An approach to the poetics of Roberto Bolaño**

**Abstract:** In *Los detectives salvajes* the construction of the story, which resignifies the narrative discourses of the chronicle, the testimonial novel, the diary, the police novel and autofiction, is an indication of Bolaño's authorial poetics. The tones and accents of these discursive forms recognizable in the structure of the text indicate the author's own poetics, in which generic hybridization, as a fundamental element in the composition of the novel, responds to a conscious intention on the part of the author to present an innovative vision regarding the new novelistic forms of contemporary Hispanic narrative.

**Keywords:** Autofiction; chronicle; discursive forms; hybridization; testimony.

---

<sup>1</sup> Doctora en Humanidades por la Universidad de Sonora y Maestra en Artes por la Arizona State University. Profesora investigadora de tiempo completo del Departamento de Letras y Lingüística de la UNISON. Líneas de investigación: Literatura hispanoamericana contemporánea, hibridación genérica en novela hispánica del siglo XX, literatura y ciudad y literatura del norte de México. Correo electrónico: galicia.garcia@unison.mx

*Los detectives salvajes* del autor chileno Roberto Bolaño<sup>2</sup>, tal como el título indica, está construida alrededor de una anécdota aparentemente sencilla: el trabajo “detectivesco” de Arturo Belano y Ulises Lima en su búsqueda por desentrañar el misterio del paradero de la poeta Cesárea Tinajero; sin embargo, la construcción misma del relato, que resemantiza los estilos narrativos de la crónica, la novela testimonio y la autoficción, dicha misión pasa a un segundo plano para dar pie, hacia el final de la obra, a los indicios de la poética autoral de Bolaño. Estos tonos y acentos reconocibles en la estructura misma del relato indican una poética autoral propia, en la que la hibridación genérica, como un elemento fundamental en la composición de la novela, responde a una intención consciente por parte de Roberto Bolaño que refleja una visión novedosa respecto a las nuevas formas novelísticas de la narrativa hispánica contemporánea.

En el caso particular de esta novela, serán la crónica, el testimonio y la autoficción, los géneros novelísticos que dan forma a *Los detectives salvajes*. En el caso del presente análisis, se intenta demostrar cómo el uso de las formas discursivas propias de la novela testimonial y de la crónica están supeditadas fundamentalmente a la construcción de la autoficción, constituyente principal de la poética narrativa del texto. Es necesario recalcar entonces que las ideas clave en las que se sostiene el presente análisis, en cuanto a su justificación, son las de contactos, inferencias, fricciones y transformaciones, siendo esta última de gran importancia en cuanto a lo relativo a la hibridación genérica y su papel en la poética de Roberto Bolaño.

### ***Los detectives salvajes* y la reelaboración de la forma novelesca**

En *Los detectives salvajes* el lector se encuentra ante una novela que hace uso de los tres géneros antes mencionados para darle forma al relato. La novela se encuentra dividida en tres partes: “Mexicanos perdidos en México (1975)”, que es el diario del personaje Juan García Madero; después aparece la sección más larga de la obra “*Los detectives salvajes (1976-1996)*” en la que se recogen testimonios de manera anacrónica de más de cincuenta personajes secundarios —algunos de

---

<sup>2</sup> Santiago de Chile, 1953-Barcelona, 2003. Esta novela fue ganadora del Premio Herralde en 1998 y del Premio Rómulo Gallegos en 1999.

ellos personajes históricos contemporáneos de Belano en la década de los setenta— sobre su relación con los protagonistas de la historia, Arturo Belano y Ulises Lima; y, por último, la novela cierra con “Los desiertos de Sonora (1976)”, que es la continuación del diario del Juan García Madero.

Cabe destacar que esta estructura aparentemente sencilla de diario-testimonio-diario, puede resultar complicada debido a la diversidad de personajes que pueblan la novela, así como por el hecho de que los protagonistas de la historia, los verdaderos detectives salvajes, Belano y Lima, nunca hablan de viva voz, sus acciones y su historia a lo largo de dos décadas llegan siempre al lector filtradas a través de la voz de personajes secundarios.

La novela abre pues con el diario de Juan García Madero, en el año 1975, narrando su encuentro con Arturo Belano y Ulises Lima, los representantes del movimiento poético llamado real visceralismo, su subsecuente adherencia al grupo de poetas liderado por Belano y Lima; por lo que el narrador, con diecisiete años, pasa a convertirse en el más joven de todos los realvisceralistas. En esta parte de su diario, García Madero también deja constancia de las relaciones que entabla con los demás personajes que, de alguna u otra manera, se encuentran relacionados con el movimiento —García Madero los conoce al acudir a un par de reuniones del grupo, en donde realmente no se habla ni del movimiento ni se produce nada: Joaquín Font y sus hijas Angélica y María, con quien el narrador inicia un amorío; Lupe, una prostituta; Pancho Rodríguez, amante de Angélica; otros poetas del grupo como Piel Divina; Jacinto Requena; los hermanos Rodríguez.

A lo largo de esta primera parte García Madero irá contando a través de su registro personal las experiencias que vive. Sin embargo, las líneas de la historia apuntan siempre hacia Belano y Lima, a quienes García Madero termina acompañando —junto con Lupe, que huye de Alberto, su proxeneta— la noche del 31 de diciembre de 1975 en su escape de Ciudad de México para posteriormente internarse en las tierras desérticas de Sonora en busca de Cesárea Tinajero, momento en el cual cierra la narración de la primera parte de la novela.

La segunda parte de la novela, “*Los detectives salvajes (1976-1996)*”, constituye casi la mayor parte del relato, y es esencialmente una narración testimonial que se expande en una vasta red de monólogos de una multitud de hablantes que cuentan sus diferentes experiencias y relaciones, por mínimas que sean algunas, con Arturo Belano y Ulises Lima. Si bien esta segunda parte cubre dos décadas, en realidad rompe por completo con el orden cronológico. Aun así, es posible establecer un orden en los acontecimientos vividos por Belano y Lima a través de ciertos personajes cuyos testimonios —como por ejemplo Amadeo Salvatierra, Rafael Barrios y Jacinto Requena— son clave para conseguir un cierto hilo de continuidad en esta segunda parte de la novela. Respecto a la importancia de dichos personajes para la construcción de la historia, dice María Antonieta Flores en “Notas sobre *Los detectives salvajes*.”:

Los personajes secundarios, si optamos por una denominación tradicional, construyen con su mirada a los principales: a Arturo Belano (apellido muy similar a Bolaño, además de ser chileno el personaje, lo que sugiere un posible sesgo autobiográfico) y a Ulises Lima, enigmático y oscuro personaje. No se tendrá la certeza de que ciertamente sean así como nos lo cuentan, siempre estaremos aproximándonos a la sombra de cada uno de ellos, a su impresión. Entonces, el lector es obligado a convertirse también en “detective” que no puede responder qué hay detrás de la ventana desdibujada. (92-93)

En la novela, estos personajes secundarios, cuya voz da testimonio<sup>3</sup> de las andanzas de *Los detectives salvajes* por Europa, México, Israel y África, curiosamente se convierten en un híbrido entre lo

---

<sup>3</sup> En *El testimonio hispanoamericano*, Elzbieta Sklodowska (1992) hace un recorrido por el desarrollo del testimonio como género, al tiempo que establece una clasificación de los diferentes tipos de testimonio de acuerdo con sus características dominantes, ya sean periodísticas, historiográficas o pseudo-testimoniales. De esta forma, Sklodowska reconoce dos tipos de testimonio: el inmediato y el mediato. De acuerdo a la autora, el primero será el testimonio directo, escrito por el propio testimoniante, mientras que dentro del segundo tipo los testimonios aparecen incorporados dentro del contexto de una novela, lo que se presta a que existan dos variantes del testimonio mediato, subdivididas a su vez por su valor fáctico comunicativo o ficcional estético. Por una parte, están los testimonios novelados, separados en testimonio noticioso y testimonio etnográfico y/o socio-histórico, y por otra la novela testimonial que se divide en novela testimonial y novela pseudo-testimonial. Este último será el tipo de estrategia discursiva utilizada por Bolaño en la construcción del segundo capítulo.

protagónico (ellos son los que hablan, los que opinan) y lo secundario (sus testimonios giran en torno a Belano y Lima, son de ellos sobre quienes hablan solamente). Un testimonio que, como menciona Flores, conlleva una falta de certeza en cuanto a la imagen de Belano y Lima; misma a la que se refiere la autora de la siguiente manera: “Esta imprecisión de los personajes que están allí en el texto junto a la visión múltiple de los múltiples personajes lleva a pensar que en el fondo no hay protagonistas y que es una manera de elaborar narrativamente un concepto y tema caro a la posmodernidad: la disolución del sujeto.” (93). De entre estos personajes secundarios, el más importante de todos es Amadeo Salvatierra, gracias a cuyo testimonio, a comienzos del 76, sobre el encuentro que tuvo con Belano y Lima, el lector accede a la única información disponible sobre Cesárea Tinajero, poetisa a quienes le siguen el rastro los dos jóvenes poetas en la tercera y última parte de la novela.

Cabe destacar que en esta segunda parte aparece un personaje, el oyente de los testimonios, que funge también como detective<sup>4</sup>, que no está en búsqueda de Cesárea Tinajero como Belano y Lima sino en busca de los protagonistas de la novela. Sin embargo, este narratario no se revela directamente en la obra, por lo que el lector ignora tanto lo que lo impulsa a seguirles la pista a Belano y Lima a través de dos décadas, así como también al destinatario de los testimonios recogidos durante ese tiempo. Se ha especulado<sup>5</sup>, sin embargo, que este personaje podría ser García Madero puesto que, hablando en un sentido cronológico de la narración, no se vuelve a saber nada más de él a partir de principios de febrero de 1976, cuando se separa de Belano y Lima en Sonora para volver junto con Lupe a la ciudad de México. Durante toda la segunda

---

<sup>4</sup> Como apunta Hubert Pöppel (2010), el estilo discursivo de la novela policiaca tiene varios nombres a lo largo de su evolución, desde novela negra a enigma, criminal, entre otros, lo que implica que cada nombre y las características propias que conllevan viene a complicar la tarea de definir el género; sin embargo, es posible llegar a un consenso sobre los rasgos principales del mismo, más allá de las variantes que pueden presentarse entre los distintos tipos de novela que engloba dicho concepto. Entre los más importantes se encuentra el hecho de que en las novelas de este tipo suele darse una subversión del orden cotidiano (un crimen o misterio) que ciertos personajes buscan resolver. Sin embargo, a diferencia de las obras del siglo XIX donde el protagonista era un detective de profesión, en la literatura policiaca actual se encuentran de manera más común personajes que cumplen con la función de detectives —buscan resolver el misterio/crimen— sin ser necesariamente esa su profesión dentro de las diégesis.

<sup>5</sup> Por parte de la crítica, como en el caso de Carmen de Mora o Emilio Sauri

parte de *Los detectives salvajes* su nombre no es mencionado más que una sola vez y esto para negar su pertenencia como poeta al grupo real visceralista:

No conocía a Müller ni a Pancho Rodríguez ni a Piel Divina. Tampoco conocí a Rafael Barrios. ¿Juan García Madero? No, ese 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. (Bolaño 551)

La tercera y última parte de la novela, llamada “Los desiertos de Sonora (1976)”, recoge las entradas del diario de García Madero del primero de enero al quince de febrero de 1976 sobre su viaje por Sonora al lado de Lupe, Ulises Lima y Arturo Belano y la pesquisa de estos dos últimos por todo el estado en busca de la mítica Cesárea Tinajero, la realista visceral original. No es sino hasta que concluye la novela que queda claro por qué durante los siguientes veinte años de sus vidas Belano y Lima recorrerán el mundo, ya no como padres de un movimiento poético sino como prófugos, cada quien, por separado, encontrándose contadas ocasiones durante su exilio autoimpuesto.

### **La novela-testimonio, la crónica y el diario en *Los detectives salvajes***

Como se ha mencionado anteriormente, existen en la obra varios estilos discursivos hibridados, como el diario, la novela policial<sup>6</sup>, supeditados a uno mayor, la autoficción; entre estos, también están el testimonio y la crónica, y debido a la cuestión de autoficción que se analizará más adelante, habrá de recordarse aquí la matización que hace Elzbieta Sklodowska, en su artículo “Miguel Barnet y la gente sin historia” (2000), sobre la intencionalidad de la forma novelesca testimonial:

---

<sup>6</sup> La estructura del diario es la más obvia de ambas, mientras que los rasgos de la novela policiaca aparecen en términos metaficticiales en un primer nivel. Queda claro que Belano y Lima asumen el rol de detective, pero en un nivel más complejo se puede considerar el texto en su totalidad como una obra con claros acentos de la novela policiaca en términos de la reconstrucción del misterio de la vida de Belano, Lima e incluso Cesárea Tinajero.

La denominación «novela testimonial» constituye un intento de diferenciar esta modalidad de otras formas posibles del testimonio (memoria, diario, crónica) y de la novela. La palabra «testimonio» refleja una intención de dar prioridad a los elementos no ficticios. Esta pretensión de una autenticidad histórica emparenta a la novela testimonial con una variedad de obras («las verdaderas historias», biografías, reportajes), pero la resolución estético-ideológica de este común propósito de testimoniar varía mucho según la época y la posición ideológica del autor. Obviamente, la selección de la forma novelesca y testimonial es un acto cargado de obligaciones no solamente estéticas, sino también éticas, porque las expectativas establecidas por la novelística ya existente determinan las soluciones individuales. (31-32)

En el caso de *Los detectives salvajes* esta intencionalidad de la función testimonial como constructo narrativo plantea dificultades y desafíos para el análisis debido a la cantidad tan grande de personajes (casi setenta) que asumen roles narrativos. Sin embargo, es este mismo rol de testimoniado que permite a los personajes secundarios en *Los detectives salvajes* cobrar tanta importancia puesto que a través de ellos se conoce la historia de Ulises Lima y Arturo Belano. Si se hablara de jerarquías narrativas entre los personajes secundarios en la construcción de la segunda parte de la novela, puede ser constatado que todos los testimoniados parecen encontrarse en un mismo nivel; en este sentido ahonda Fernando Saucedo Lastra (2009):

Si utilizáramos un símil espacial o arquitectónico, comprobaríamos que en la novela tradicional los personajes ocupan espacios superiores o inferiores de acuerdo a una lógica, podría decirse, vertical, jerárquica. En *Los detectives salvajes* los personajes hablan de una misma historia y siempre de los mismos seres (Arturo Belano y Ulises Lima, protagonistas) y sus voces crecen, disminuyen, se superponen, se contradicen en una sucesión de presencias y ausencias, en un ritmo temporal y musical de voz y silencio. [...] En principio, resulta muy significativo que todos los personajes que toman la palabra en la primera persona narrativa lo hagan siempre para contar otra historia, no la propia. No podemos sino adivinar su interioridad porque esta está ocupada, saturada, por las figuras de Arturo Belano, Ulises Lima y Cesárea Tinajero

quienes nunca hablan en primera persona. Su “ser” es permanentemente construido, deconstruido y reconstruido por las voces fragmentadas, contradictorias de los demás personajes. (51-52)

En el caso de la jerarquía narrativa de la novela, los testimonios proporcionados por cada uno de los personajes entrevistados se ven supeditados a la subjetividad de la conciencia que recoge los testimonios; sin embargo, es posible encontrar similitudes en la función testimonial de la obra, ya que es mediante el testimonio de estos personajes secundarios que se forma la historia de los personajes principales. Esto resulta más claro en *Los detectives salvajes*, en la sección homónima de la novela, que es donde se recogen dichos testimonios de manera directa:

**Roberto Rosas, rue de Passy, París, septiembre de 1977.** En nuestra buhardilla había doce cuartos. Ocho de ellos estaban ocupados por latinoamericanos, un chileno, Ricardito Barrientos, una pareja de argentinos, Sofia Pellegrini y Miguelito Sabotinski, y el resto éramos peruanos, todos poetas [...]. El cuarto de Ricardito Barrientos antes había estado alquilado por Polito Garcés, peruano y poeta también [...] El caso es que un día apareció por allí, una tarde en la que casualmente estábamos casi todos [...] se proyectó su sombra en el umbral de mi cuarto, como si no se atreviera a entrar [...] Ese era Ulises Lima. Así lo conocí. Nos hicimos amigos de correrías por París. (Bolaño 232)

Este amplio capítulo, compuesto enteramente de dichos testimonios, parece reflejar la visión de Macarena Areco (2009) respecto a la importancia del testimonio; para la autora, “la forma narrativa de este momento es la del testimonio, género en que un participante marginal de hechos políticos relevantes, narra lo ocurrido desde su vivencia personal” (214). Sin embargo, en la novela el testimonio sirve también para dar paso a la visión poética autoral respecto a la literatura, vista como algo coherente con la diseminación, la narrativa se fragmenta en lo que podría llamarse el testimonio posmoderno, en el cual la novela, además de abrirse a una pluralidad de voces, tramas, tiempos y espacios, multiplica sus subgéneros de relato, entre ellos segmentos de biografía, ciencia ficción, chistes, parábolas, etc. Continúa, asimismo, el relato de

enigma metaliterario, como una línea narrativa que se puede desbrozar de entre los otros subgéneros. (221)

En la segunda parte de *Los detectives salvajes*, el lector se encuentra ante un compilador desconocido que ordena, de manera más o menos cronológica, los testimonios<sup>7</sup> recogidos a lo largo de veinte años, para tratar así de reconstruir la vida de Ulises Lima y Arturo Belano después de los hechos narrados en el diario de García Madero. Según Areco, mediante este “investigador fantasma” (222), Lima y Belano “han pasado de investigadores a enigmas, son protagonistas en ausencia que en lugar de buscar son buscados a través de los noventa y seis testimonios que intentan dar cuenta de sus trayectorias.” (222)

La crónica y el diario tienen por su parte la finalidad de presentar la figura de los personajes principales a través de las voces de los otros. Las imágenes que se construyen respecto a Belano y Lima mediante la lectura del diario de Juan García Madero se encuentran irremediabilmente matizadas por las valoraciones subjetivas hechas por este; perspectiva que lleva a una desmitificación de los personajes principales en dos niveles: en el primero se ven afectados los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima, mientras que el segundo ocurre con el de Cesárea Tinajero.

En lo que se refiere a la forma discursiva del diario, por su carácter intimista, suele ser clasificada como un subgénero novelístico, perteneciente a la autobiografía, ya que como explica Francisco Díez Fischer (2008):

La autobiografía fue estudiada desde el punto de vista de la situación histórica en que vivió el autor del relato estudiado. Sin embargo, puede considerarse también desde el punto de vista de la situación personal de ese autor frente a la empresa de exponer literariamente su propia vida y de intentar en lo narrado la unidad de vida y expresión a través de la tarea concreta de ser conciente [sic] de su propia historia efectual. Esta asombrosa tarea [...] tiene tres interlocutores posibles. Quien cuenta su

---

<sup>7</sup>Esta segunda parte se encuentra dividida en veinte secciones, dentro de las cuales cincuenta y tres personajes dan testimonio de la vida de Ulises Lima y Arturo Belano. El orden de presentación en este segmento separa el testimonio de Amadeo Salvatierra y lo presenta distribuido a lo largo del capítulo, rompiendo así el orden cronológico que los otros testimonios forman —de 1976 a 1996—, puesto que la entrevista a la que corresponde, de acuerdo a la novela, fue realizada en un momento temporal específico, a saber, en enero de 1976 en Ciudad de México.

vida lo hace ante sí mismo, ante los hombres y ante un dios. Así tienen su origen otras tantas especies del género autobiográfico: los diarios íntimos, las memorias y las confesiones. (6)

La perspectiva de Díez Fischer representa una visión más tradicional, hermenéuticamente hablando, de lo que se entiende como el subgénero autobiográfico del diario en tanto a motivaciones e intenciones en su escritura:

Quien escribe su diario íntimo es un hombre, cavilosamente instalado en su propia soledad, que se cuenta su vida a sí mismo. La constitutiva necesidad de autovisión y autointerpretación que, como indicaba Dilthey, late en el fondo de la vida humana como unidad de vida, expresión y comprensión es el supuesto hermenéutico y el móvil de esta especie de género autobiográfico. (6)

A partir de esta perspectiva clasificatoria, otros autores tratarán la cuestión del diario como género propio, como por ejemplo Manuel Hierro (1999) y Hans Rudolf Picard (1981). Es importante mencionar en este punto la tipología del diario de Amelia Cano Calderón (1987), de las que se desprenden las siguientes consideraciones: 1) que el diario, en sus diferentes tipos, generalmente no ha sido considerado como obra literaria debido a las “connotaciones de obra no creativa y de reflejo de la vida privada [...] lo que ha hecho que en muchas ocasiones se haya prestado escasa atención a su estudio general o particular.” (53); 2) que el diario no tiene que registrar forzosamente el resumen de todas las jornadas que integran un periodo cronológico determinado, ya que “en ocasiones abarca más de un día y en otras se pormenoriza llegando a detallar incluso la hora [...], es posible detenerse a escribir por jornadas completas, o bien agrupar hechos en periodos más extensos cronológicamente” (54); 3) que el diario le permite al lector tener un conocimiento psicológico del autor, así como “otros tipos de conocimientos fáciles de apreciar: costumbres de la época, el autor no vive aislado sino inmerso en la sociedad que le ha tocado en suerte [...]; forma de vida del autor, pues aunque no sea ese su propósito inmediato, quedan patentes”(54); 4) que en el diario, sea íntimo o no, se hace patente el mundo interior del autor, “cualquier tipo de diario, si

no explícitamente sí implícitamente, puede proporcionarnos un perfil psicológico, humano en definitiva, del autor” (55); 5) que el grado de intimidad del diario “dependerá del sutil distingo psicológico que se haga sobre el receptor” (55), por ejemplo, este puede ser supuestamente inexistente, en el sentido de un diario íntimo “expresiones del alma y de la razón, con ninguna o muy pocas menciones a otros acontecimientos cotidianos” (56); como también puede ser que el receptor sea el autor mismo “cuando escribe su diario pensado en la utilidad que este le pueda prestar” (56), como sería el recordar hechos, registrar observaciones para futuro uso, etc. ; y por último una especie de amalgama de los anteriores, sería el “diario literario” que surge cuando el escritor ante “el problema de qué decir y cómo decirlo, necesita de un ejercicio cotidiano que le sirva de entrenamiento; [...], casi un cuaderno de notas en el que va plasmando sus ideas, sus fantasías, las experiencias, incluso los esquemas de narraciones.” (56)

En las premisas de Amelia Cano, la concepción de diario íntimo sigue manteniéndose a la par de la idea tradicional que recoge Díez Fischer, aunque al mencionar la idea de un diario literario, Cano ya apunta hacia la posibilidad de una intención distinta a la auto-reflexiva en la autoría del diario como género literario. Manuel Hierro señala precisamente que uno de los problemas que se presentan al tratar de definir el diario como un género narrativo es que:

Como cualquier otra definición, la de diario íntimo se sustenta en el valor de unos textos que, inscritos bajo la institución de esta modalidad de escritura autorreflexiva, y a lo largo de su trayectoria histórica en evolución, la crítica ha convenido en considerar representativos o clásicos, bien sea, entre otras cualidades estéticas, por su importancia discursiva, o/y el modo singular del autor/a de representar su subjetividad. Establecer una definición normativa del diario íntimo va a tropezar con las inevitables excepciones que siempre surgen para impugnar transgrediendo cualquier delimitación genótica, molde o corpus textual –no importa el término que se utilice–, como ha puesto de manifiesto la voluminosa bibliografía sobre la teoría de los géneros. (106)

Picard (1981) parte de la noción de que el diario auténtico tiene en su origen un status de obra no literaria, para después demostrar

de qué manera el diario evoluciona hasta llegar a formar parte de la Literatura y constituirse entonces como un género novelístico válido. Cuando se refiere al diario como obra no literaria Picard, argumenta que “el auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para uso del que lo escribe” (116), por lo que en primera instancia carece de intención literaria, ya que no es escrito con un público lector en mente; sin embargo, esta forma discursiva logra entrar en el campo de lo literario debido a que no es una representación objetiva y neutra del acontecer de un individuo, sino que es un “producto lingüístico de una autoconsciencia,” (116). Aunado a esto, el diario se volvió Literatura cuando al ser publicado, y de acuerdo con el autor, esto se dio mediante un proceso de carácter histórico, el cual cambió la manera en la que se concebía al diario por parte del yo que lo escribía, que ocurrió en dos etapas. La primera a principios del siglo XIX, cuando solían publicarse diarios de viaje de personajes históricos famosos; y “cuando el público se hubo acostumbrado a leer diarios, y a leerlos a gusto, tuvo lugar la segunda etapa, que consistió en la aparición de diarios escritos con la intención de que fueran publicados. [...] El diario perdió entonces la función meramente complementaria que tenía junto con las obras literarias para hacerse notar ahora totalmente como género autónomo.” (117-18). Al abrirse el diario a la posibilidad de publicación se da un giro a su naturaleza original; si esta era en principio privada, se vuelve pública. Como explica Picard, este cambio de status resultó importante porque “lo que por definición era a-literatura toma ahora el rasgo y la función de la obra literaria. La escritura en forma de diario, que por su naturaleza misma niega la comunicación intersubjetiva, entra ahora en la comunicación literaria. El monólogo es ahora un monólogo que los demás escuchan; es más, tiene lugar para que los demás lo escuchen”. (118)

De esta manera el diario entró cada vez más en el campo literario, puesto que su redacción se volvió intencionada, perdiendo así su carácter de documento; para mediados del siglo XIX, ya no lo regía solamente la sensibilidad de quien lo escribía sino también el efecto que buscaba producir en los futuros lectores, pues “como todo texto literario, está determinado por estrategias de la comunicación y de la influencia sobre

el lector. [...] La actividad de escribir está controlada en vistas al efecto que tiene que producir, y sus contenidos están seleccionados con las miras puestas en una meta y una finalidad concretas” (118); de manera que para finales del siglo, “el presunto carácter aleatorio del apunte de diario se convierte ahora en una estratagema retórica. La aparente despreocupación por la futura presencia de un lector se convierte en un mimetismo de la inmediatez” (118). El último paso que da el diario para pasar a formar parte del campo literario tiene que ver con un cambio en sus formas para convertirse en técnica narrativa:

Quando 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 [sic], 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. (119)

Tomando en cuenta lo anterior se puede partir del diario como un subgénero novelístico que se centra en las características estilísticas del mismo como género en vez de buscar crear una afirmación definitiva y definitiva del mismo. Por esta razón se verá aparecer en este al monólogo, como perspectiva narrativa, dentro del género. Como nos recuerda Picard, “el diario pasa a tener una función teatral parecida a la que [...] tienen el monólogo o el aparte. Únicamente adquieren pleno sentido cuando tienen lugar en [...] 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” (120). La organización interna del diario en la novela está relacionada con su origen no literario; cada apartado se encabeza con la fecha respectiva. Sin embargo, por su naturaleza fragmentaria, los encabezados del diario no son necesariamente continuos. Mantiene un orden cronológico, pero pueden faltar días, semanas e incluso meses dentro de la narración, como sucede en *Los detectives salvajes*, en la que además de ser utilizado como una técnica narrativa claramente ficcionalizada, tanto el

primer y tercer segmentos se encuentran enmarcados o conectados por otro estilo narrativo, en este caso el pseudo-testimonial, lo que a su vez ejemplifica otra de las características más importantes del diario como género literario en el siglo XX.

Se propone aquí que si bien el primer y tercer capítulo se encuentran escritos siguiendo las convenciones más tradicionales del diario, la voz narrativa, que se presenta como un testigo de los hechos, acerca más dichos capítulos a la crónica que, en tanto género literario<sup>8</sup>, no solamente narra hechos históricos en el orden cronológico en el que sucedieron sino que los mismos suelen ser narrados por testigos presenciales o contemporáneos de los mismos.

En la crónica, en especial con la entrada del siglo XX, suelen aparecer distintas narraciones sobre un mismo hecho, dando cuenta de las opiniones de varios personajes sobre el suceso. Como señala Juan Poblete (2007), “la crónica tiene en mi hipótesis la cualidad de proponer una articulación diferente entre temporalidad, re-presentación y recepción, al mismo tiempo que se instituye como una alternativa en la producción de esos manuales para vivir la cotidianidad” (74). Por su parte, Juan Villoro (2005) la define como un género híbrido por excelencia, el “ornitorrinco de la prosa”<sup>9</sup>, dadas sus variadas características que la hacen ser de todo un poco y reunir característica de variados géneros, por lo que dice:

Extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz de proscenio”, como la llama

---

<sup>8</sup>La crónica vista también desde el género periodístico se mueve entre perspectivas de carácter subjetivo —la voz narradora es una persona— u objetivo —donde quien narra es, generalmente, el reportero o periodista. En este sentido, haría falta llevar a cabo más estudios que den cuenta de la hibridez genérica que tiene lugar en los periódicos de Hispanoamérica. Aquí se apunta como tesis que cada vez que un escritor se asume como periodista, transgrede las convenciones tanto literarias como periodísticas para dar lugar a géneros híbridos que bien podrían clasificarse desde estas perspectivas teóricas.

<sup>9</sup>En *Safari Occidental*.

Wolfé, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (14)

Por tanto, el propio género, a pesar de las características generales con las que se puede definir de entrada, es sumamente complejo en su composición y en sus rasgos estilísticos. Además, una vez que se subsume al discurso novelesco genera una polivalencia narrativa que tiene como efecto un juego entre realidad y ficción, en donde hace parecer que es la primera la que domina la perspectiva de la narración y, por lo mismo, pone en jaque el pacto de lectura de la ficción.

Como se recordará, la novela de Bolaño se estructura en tres secciones, siendo la primera y última narradas desde el punto de vista de Juan García Madero, a través de su diario, mientras que la parte de en medio, es una recopilación de testimonios por parte de un testimoniado desconocido, sobre la vida de Arturo Belano y Ulises Lima. Es este segundo capítulo el que convierte a los personajes de Lima y Belano en figuras cuasi míticas gracias a las distintas voces testimoniales; mientras que en el diario de García Madero se da un movimiento a la inversa, que rompe con la “alucinante” construcción del capítulo homónimo de la novela. Una construcción alucinante porque “jugando con las referencias, mezclando la realidad con la ficción, los hechos y las conjeturas, los personajes apócrifos con los históricos y poniéndole trampas para que, tarde o temprano, termine asumiendo el papel de descifrador” (Trelles 145), Bolaño hace al lector cómplice, como narratario presupuesto, dentro del viaje intradieгético.

En la primera parte se presenta Juan García Madero, quien en su diario narra, en una especie de bildungsroman moderno, su llegada a la ciudad de México, participación en un taller de poesía en el cual conoce de manera fortuita a los poetas Belano y Lima, líderes del grupo de los real-visceralitas, al que pronto se integra García Madero; así como una serie de eventos —entre ellos su relación con María Font— que lo llevarán a Sonora en compañía de Lupe, Belano y Lima.

El foco narrativo de la primera parte del diario gira en torno a García Madero y sus vivencias; de los personajes que dan título a la obra se

sabe poco. La presencia de Belano y Lima es casi mínima en la vida de Juan, lo que se conoce sobre ellos en esta sección de su diario se presenta a través de especulaciones del narrador sobre sus actividades, así como críticas veladas al rol de poetas que asumen.

Puesto que se encuentra estructurada como un diario, la interioridad de los demás personajes actantes en la narrativa es inexistente; sin embargo, a través de la inclusión de García Madero en el grupo de los real-visceralistas, el lector es puesto sobre aviso del interés activo que Belano y Lima tienen por Cesárea Tinajero, poetisa mítica que consideran la fundadora del movimiento poético al que pertenecen.

El tercer segmento de la novela, “Los desiertos de Sonora (1976)”, la continuación del diario de García Madero, se narra el viaje a Sonora emprendido por el narrador, Lima, Belano y Lupe. Como se mencionó con anterioridad, el viaje sirve a una doble función: por una parte, los personajes buscan poner a salvo a Lupe de Alberto, su proxeneta, y por otra encontrar a Cesárea Tinajero, de quien han aprendido se encuentra en el desierto sonorense gracias a la información proporcionada por el personaje de Amadeo Salvatierra. Es en esta sección de la novela que se dan los dos niveles de desmitificación ya señalados; por un lado, el encuentro con Cesárea Tinajero en el pueblo de Villaviciosa representa uno de estos niveles, ya que la realidad de la mítica poetisa choca con la imagen que Belano y Lima se habían hecho de ella. En vez de encontrarla rodeada de literatura, la encuentran vieja, venida a menos y viviendo una vida ordinaria, alejada por completo de las preocupaciones artísticas, de las que fue partícipe en su momento.

Al tiempo que se da la desmitificación de la figura de Cesárea Tinajero a los ojos de los real visceralistas, ocurre el mismo proceso en las figuras de Lima y Belano; pero aquí esto ocurre a nivel extradiegético puesto que el mito de estos poetas, de estos detectives salvajes, creado durante la parte media de la novela, no concuerda con lo representado en esta última sección de la novela. Con su narración de los acontecimientos que llevan a la muerte de Cesárea Tinajero y Alberto, García Madero rompe la figura mítica —casi épica en el sentido del viaje de veinte años— de los poetas construida en lo narrado en “Los detectives salvajes”.

### **Autoficción como recurso articulador del discurso novelesco**

Para poder analizar *Los detectives salvajes* en términos de la autoficción se vuelve necesario dar una definición detallada del mismo. En el caso aquí pertinente, se partirá del exhaustivo y detallado trabajo crítico realizado por Manuel Alberca, llamado *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción, publicado en 2007. En este, el crítico empieza haciendo un recorrido histórico-teórico para diferenciar entre el género autobiográfico y el de la autoficción, a los que diferencia grosso modo de la siguiente manera: “si la autobiografía<sup>10</sup> aspira a representar la vida del autor [...], la autoficción se propone la invención de un personaje diferente a la persona” (51), es decir que, continúa el autor, mientras “la novela autobiográfica es una ficción que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara [...] al lector” (125), la autoficción crea un sentido de incertidumbre en el espacio narrativo, ya que se presenta como una novela “que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o pseudo-autobiografía”. (128)

De acuerdo a Alberca, uno de los rasgos más identificables de la autoficción es “la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra” (128), aunque más adelante, y reconociendo sentirse presionado a dar una definición puntual de trabajo, vuelve sobre el punto de la identidad nominal para declarar que una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre del autor (158). Así como el establecimiento de un pacto ambiguo entre el lector y la obra que ocurren —de acuerdo a Teresa Gómez Trueba (siguiendo a Manuel Alberca)— cuando se presentan tres tipos de hechos o elementos en la narración: “a) unos [...] claramente autobiográficos; b) otros ficticios, que, [...] superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase [...] que podrían

---

<sup>10</sup> Para un análisis detallado de la autobiografía como género literario —que Alberca separa en dos tipos: novela autobiográfica y autobiografía o memorias ficticias— véase el segundo capítulo de su libro.

ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector.” (Gómez Trueba 2009, 68)

Ahora bien, el concepto de autoficción no es nuevo, como señala el autor en el tercer capítulo de su libro; fue Serge Doubrovsky, con su novela *Fils*, quien acuñó el neologismo en 1977. Sin embargo, “la práctica autoficticia, si no exactamente con la misma función, al menos formalmente ya existía” (Alberca 141); hecho al que también hace referencia Teresa Gómez Trueba en su artículo:

Aunque fue el escritor francés Serge Doubrovsky quien quiso apropiarse la paternidad de dicha modalidad narrativa cuando escribió su novela *Fils* en 1977, está más que demostrado que ya antes algunos escritores, entre los que se suelen citar nombres como el de Malraux o Celine, sin utilizar el neologismo de autoficción, habían echado mano de ese artificio. Más tarde, otros, como Barthes, Perec, Sollers o Modiano, continuaron haciéndolo muy conscientemente. En la actualidad, son innumerables los escritores que optan de continuo por ese juego de la ambigüedad o del despiste convirtiéndose a sí mismos en personajes o voz narradora. (68)

Dice Alberca que la autoficción crea un conjunto híbrido narrativo nuevo que se va a caracterizar por “la mezcla contradictoria de géneros [...] que, en principio produce la impresión de romper los esquemas receptivos y de lectura habituales. El autor [...] se protege bajo un pacto narrativo [...] elaborado a su gusto” (166). Por esta razón, cuando el escritor autoficticio realiza “esa operación de fabulación de sí mismo, de autoengaño o sublimación de la realidad” (171) ocurre una ambigüedad de tipo textual<sup>11</sup>. Esta ambigüedad ocurrirá en término de hechos, personajes o información presentes en el texto que se mencionaron anteriormente: autobiográficos reales<sup>12</sup>, pseudo-autobiográficos no clarificables para el lector, y los que son sin lugar a duda ficticios

---

<sup>11</sup> Manuel Alberca define además otro tipo de ambigüedad, la paratextual para referirse a los relatos autobiográficos que carecen de elementos ficticios, a los que se les da el título de novela en alguno de los espacios paratextuales.

<sup>12</sup> Al respecto Gómez Trueba señala que los datos que sean verificables extratextualmente, como acontecimientos históricos o datos biográficos, adquieren un carácter ficcional por encontrarse dentro del texto, lo que crea un área ambigua, donde la separación entre lo real y lo imaginario no es del todo clara (68).

y atribuibles al autor. Por su parte Gómez Trueba, al referirse a la autoficción como un constructo nuevo, hace hincapié en que:

Casi nadie se plantea la posibilidad de que estemos ante un género literario nuevo, más bien la observación de esta tendencia acusada de la literatura contemporánea, junto con otras con las que no rara vez aparece relacionada, como es el hibridismo genérico, viene a reforzar la idea, ya casi convertida en tópico, de que la novela es, desde sus mismos orígenes, un género de gran libertad, caracterizado por la falta de límites y restricciones, por su capacidad, y ahí radicaría su esencia, para adoptar numerosas formas y propuestas, incluidas aquellas cuya razón de ser radica precisamente en negar su pertenencia al género. (68)

Dentro del artificio de la autoficción, pueden reconocerse tres tipos distintos: la autoficción biográfica, la autobioficción y la autoficción fantástica. La primera se refiere a las historias cuya inspiración es “la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento” (Alberca 182); el segundo tipo puede partir también de la vida del autor pero lo importante es el alejamiento que este hace de sí mismo, caracterizándose por “la manera fuertemente ficticia con que se desrealizan los datos autobiográficos [...] del autor o por la manera en que este se inventa una personalidad y una historia radicalmente distinta a la suya” (190); y por último el tercer tipo se diferencia de los otros dos “por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla [...]. Presentan en realidad una mezcla indisoluble [...] de los tres elementos antes señalados: autobiográficos ficticios y ficticio-autobiográficos”. (195)

Una vez hecho este recorrido por las características de la autoficción se pueden explicar los diferentes matices que esta adquiere en *Los detectives salvajes*, ya que, si bien esta recurre a distintos discursos narrativos para estructurar parte de su contenido, la técnica narrativa de mayores alcances y repercusiones es la de la autoficción. Mediante esta Roberto Bolaño acerca al lector a su poética sobre la novela y la literatura contemporánea como algo que es siempre cambiante y hasta cierto punto indefinible.

En la novela se encuentran presentes tanto la autobioficción como la autoficción fantásticas; en el primer caso, se sabe que el alter ego del escritor chileno Roberto Bolaño es Arturo Belano, cuya primera aparición conocida fue en la novela corta *Estrella Distante*<sup>13</sup>. Muchos críticos consideran que mientras el personaje de Belano es un alter ego del autor, Lima está inspirado en un amigo de juventud de Bolaño, el poeta mexicano Mario Santiago. De igual manera, entre los personajes que aparecen en la novela destacan varios por ser versiones ficcionalizadas de conocidos del autor. Puede decirse entonces que la autobioficción en la novela cumple con el sentido de alejamiento del autor de ciertos hechos autobiográficos, inventándose una personalidad e historias distintas a la propia, pero que se presentan de una manera suficientemente ambigua para poder parecer hechos posibles en la vida de Bolaño. Lo mismo sucede por ejemplo, con las referencias en la novela a lugares ficcionales cuya contraparte existe o existió<sup>14</sup> en la realidad del autor durante el tiempo que vivió en ciudad de México; así como con la mayoría de los personajes que forman parte del grupo de los real-visceralistas y los que son entrevistados durante la segunda parte de la novela por el testimoniador innominado. Algunos de los personajes ficcionalizados y sus contrapartes reales, tal como aparecen en el dossier publicado por José Vicente Anaya y Heriberto Yépez (2007), son: Juan García Madero (Juan Esteban Harrington y Roberto Bolaño); Arturo Belano (Roberto Bolaño); Ulises Lima (Mario Santiago Papasquiaro); Cesárea Tinajero (Concha Urquiza); Ernesto San Epifanio (Darío Galicia); Jacinto Requena (José Peguero); Angélica Font (Vera Larrosa); María Font (Mara Larrosa); “Piel Divina” (Jorge Hernández); Laura Jáuregui (Lisa Johnson, bióloga, UNAM); Auxilio Lacouture (Alcira, poeta uruguaya, se quedó en ciudad universitaria en 1968 encerrada en unos sanitarios mientras tuvieron tomada la Universidad); Vargas Prado (José Donoso Pareja, poeta ecuatoriano, editor en la Editorial Extemporáneos); Claudia (Claudia Kerlik amor

---

<sup>13</sup> En la compilación hecha por Celina Manzoni (2002), la cuestión de la identidad del *alter ego* de Bolaño la tratan varios autores, entre ellos: Rodrigo Pinto (63), Juan Antonio Masolovier Ródenas (66), Juan Villoro (78), Roberto Brodsky (84) y María Antonieta Flores (93).

<sup>14</sup> Para una lista de dichos lugares y su correspondencia real, véase a Carmen de Mora (2011).

imposible de Mario Santiago, que viajó a Israel buscándola. Catedrática de literatura en la UNAM); Pancracio Montesol (Augusto Monterroso).

La autoficción puede incluir la ficcionalización tanto de elementos personales de la vida del autor en la obra como la inclusión de relaciones interpersonales del autor, al mismo tiempo que no es necesario crearles contrapartes enteramente ficcionales a las mismas, como parece ser el caso de *Los detectives salvajes*, sino que también permite autoficcionalizar —en la relación establecida entre el narrador y el personaje— a personajes históricos reconocidos, como, por ejemplo, Manuel Maples Arce, Michel Bulteau o Carlos Monsiváis.

Mediante el uso de la autoficción y el pseudo-testimonio, Bolaño obliga al lector real a convertirse en el detective que le sigue la pista a Belano y Lima, armando las piezas del rompecabezas de su historia a partir de los retazos obtenidos de los personajes secundarios. Mismos que contribuyen a crear un ambiente histórico realista mediante sus testimonios, a lo que ayuda la aparición de personajes históricos cuya voz también se encuentra presente en la segunda parte de la novela, de manera tal que el rol de detective que adquiere el lector de *Los detectives salvajes* lo lleva también a realizar una labor de investigación literaria para poder separar la ficción, la autoficción y la realidad en la historia.

La relevancia que la autoficción, como género, adquiere por sobre los demás en la estructura de estas obras, gira en torno al diálogo que establecen las mismas con la tradición literaria en la que se encuentran inmersas. Formalmente la hibridación genérica puede ser claramente reconocible en la seccionalización de las novelas, pero es nuestra creencia que su propósito, reflejado en el uso de los diferentes constructos narrativos, se aleja del mero experimento formal, y apunta hacia una concepción distinta del acto novelístico, adentrándose en una reflexión metaficcional sobre el mismo.

En este sentido, podría decirse que se está ante una novela que reflexiona sobre la literatura y el carácter mismo de la novela, donde la hibridación genérica existe en función del diálogo estilístico y metaficcional que establece la misma obra con su propia tradición. *Los detectives salvajes* utiliza la hibridación genérica en función de una propuesta dialogal con las concepciones tradicionales del género

novelístico. Sirviéndose, en este caso, más claramente de la autoficción como el género narrativo que dará forma a la presencia hibridada de los otros géneros ya mencionado en su estructura, para proponer a su vez una reflexión metaliteraria sobre el hecho de novelar, en especial sobre el sujeto mismo del acto narrativo.

Con anterioridad se mencionó la utilización, en un nivel metaficticio, de ciertas convenciones típicas del género policial en la novela —el detective que busca resolver un misterio—, proyectadas en varios niveles: en un primer nivel, y como el título lo indica, la función detectivesca recae en los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima, siendo el misterio por resolver el paradero de Cesárea Tinajero y el motivo detrás de su desaparición; en un segundo nivel, que refleja de manera invertida al anterior, Belano y Lima —el motivo detrás de su separación y huida del país— se convierten en el misterio que busca resolver el detective innominado de la segunda parte; en un tercer nivel, el lector asume el rol detectivesco, puesto que a través de la lectura logra resolver el supuesto misterio de la novela misma, esto es, descubrir lo que ha sucedido con Lima y Belano—tanto en su propia búsqueda como con el resto de su vida—. Existe todavía un cuarto nivel, en el que la novela misma se presenta como el misterio a resolver, gracias a la autoficción y su ilusión de verosimilitud, siendo el lector —de nuevo como detective— a quien corresponderá darle sentido al propósito de la misma.

En el caso de la resolución de los distintos enigmas en estos niveles, en lo que sería la llegada a un “estado pacífico final”, solamente el primero y tercero se aproximan a esta fase, ya que hay una solución al misterio más no un epílogo satisfactorio para los mismos. Mientras que en el segundo y cuarto nivel se mantienen en un momento de irresolución; el detective anónimo que reconstruye a lo largo de veinte años los andares de Belano y Lima por Europa no llega nunca a descubrir el porqué de su exilio, ni a “interrogarlos”; mientras que, al enfrentarse con la última entrada del diario, “¿Qué hay detrás de la ventana?” (609) de Juan García Madero, junto con una imagen que la representa —que no consiste en líneas continuas como en sus otras representaciones, sino que se dibuja a través de pequeñas líneas seccionadas— el lector se

descubre situado en este cuarto nivel metaficticio, donde una simple pregunta supone una serie de enigmas nuevos al que enfrentarse.

Es en este juego metaficcional —logrado formalmente mediante la hibridación—es que *Los detectives salvajes* se planta frente a la noción tradicional de novela para mostrar una propuesta poética que refuncionaliza la concepción del hecho novelístico, apuntando hacia nuevas preocupaciones, que llevan consigo las simientes de las transformaciones del género. En un mundo cada vez más globalizado, donde las fronteras y los límites se encuentran cada vez más difusos, donde lo que antes suponía la lejanía hoy se encuentra a horas de viaje y no días, donde el intercambio de información es cada vez más inmediato, la poética autoral parece centrarse más en la experiencia humana como tal, dejando de lado estereotipos nacionalistas que restringen la misma.

Esta tendencia de la representación de la experiencia humana es en parte posible gracias al uso de la hibridación genérica; sin embargo, es importante recalcar que la existencia de esta como recurso narrativo, a pesar de su innegable presencia en el campo literario, no es exclusiva de Roberto Bolaño. A lo que sí se aduce es al hecho de que la presencia de la hibridación en la producción novelística del autor refleja su voluntad creadora, al hacer uso de este recurso narrativo con intencionalidad, para encaminarse hacia un diálogo con la tradición novelística que le antecede y reflexionar así sobre las transformaciones y refuncionalizaciones de las convenciones novelísticas propias.

## Referencias

- Alberca, Manuel, y Justo Navarro. El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- Anaya, José Vicente y Heriberto Yépez. “Los infrarrealistas: testimonios, manifiestos y poemas.” *Replicante* 3.9, 2007: 135-47.
- Areco, Macarena. “Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de “Los detectives salvajes.” *Anales de Literatura Chilena* 11, 2009: 213-25.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- Cano Calderón, Amelia. “El diario en la literatura: estudio en su tipología.” *Anales de Filología Hispánica* 3, 1987: 53-60.
- Díez Fischer, Francisco Martín. “La eficacia histórica de la confesión como género autobiográfico de la conciencia”. *III Jornadas de Filosofía Medieval: La influencia medieval en el pensamiento contemporáneo, Abril 15-18, 2008*. Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Digital. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/eficacia-historica-confesion-genero-autobiografico.pdf>
- Flores, María Antonieta. “Notas sobre Los detectives salvajes.” Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 91-96. Impreso.
- Gómez Trueba, Teresa. “‘Hay vida en la frontera’: mestizaje entre géneros y ‘novela’ contemporánea”. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* 754, 2009: 2-5. Digital. [http://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA\\_754.html](http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_754.html)
- Hierro, Manuel. “La comunicación silenciosa de la literatura: una reflexión teórica sobre el diario íntimo (The Quiet Communication of Literature: a Theoretical Reflection on the Journal Intime).” *Mediatika* 7, 1999: 103-27.
- Manzoni, Celina. Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Impreso.
- Mora Valcarcel, Carmen de. “En torno a Los detectives salvajes de Roberto Bolaño.” *América sin nombre* 16, 2011: 171-80.
- Picard, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo público.” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4, 1981: 115-22.
- Poblete, Juan. “Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera”. *Tras las huellas de una escritura en tránsito: La crónica contemporánea en América Latina*. Ed. Graciela Falbo. Argentina: Ediciones Al Margen, 2007. 71-88. Impreso.

- Pöppel, Hubert. "Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: la novela policiaca colombiana en el contexto de la globalización." *Revista Iberoamericana* 76.231, 2010: 359-76.
- Saucedo Lastra, Fernando. "La figura ausente o el enigma del yo: los personajes en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño." *Revista Iberoamericana* 20.2, 2009: 49-80.
- Sauri, Emilio. "'A la pinche modernidad' Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes*". *MLN*, 125.2, 2010: 406-432.
- Skłodowska, Elzbieta. "Miguel Barnet y la gente sin historia". *Acerca de Miguel Barnet*. Ed. Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000. 31-38. Impreso.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang Publishing, 1992. Impreso.
- Trelles, Diego. "El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño." *Hispanamérica* 34.100, 2005: 141-51.
- Villoro, Juan. *Safari accidental*. México: Joaquín Mortíz, 2005. Impreso.