

BILDUNGSROMAN Y MODERNIDAD EN LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO.

Patricia Espinosa H.

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Si consideramos el mito como el eje de un texto de viaje, tendríamos que asumir que en *Los detectives salvajes*¹ el mito es la figura de Cesárea Tinajero, última representante de una vanguardia. El viaje requeriría así, de un proceso de iniciación que en este caso es experimentado por Juan García Madero. El poeta joven que emprende un viaje de carreteras tras la búsqueda de la poeta, pero también haciendo suyos los preceptos de Arturo Belano y Ulises Lima que, tal como planteaban las vanguardias históricas, unifican arte y vida. Es importante señalar que este viaje implica el acceso al conocimiento, por tanto también evidencia una conexión con el movimiento *beatnik*; especialmente con la novela *En el camino* de Jack Kerouac. Del mismo modo, podríamos señalar, que todo lo que corresponde al Capítulo I. “Mexicanos perdidos en México (1975)” y el capítulo III. “Los desiertos de Sonora (1976)”, corresponde a una unidad asimilable a una *Bildungsroman*, que se modula en dos movimientos diferenciales, a saber: una primera fase, que se configura dentro de la tradición clásica de la *Bildungsroman* y una segunda fase, que cuestionará tanto al sujeto como a la comunidad en sus relaciones con la historia literaria y la memoria.

Si el género novelesco del *Bildungsroman* puede ser entendido como una suerte de metagénero de la modernidad, en el sentido de contener los grandes principios que la fundaron y, aun más, ser considerado el recipiente de las grandes esperanzas y contradicciones que le dieron forma ¿cómo se entiende entonces el que Roberto Bolaño se haya dado a la tarea de construir un *Bildungsroman* hacia finales del siglo XX? ¿parodia, ironía, necesidad de ejemplificar en medio de una argumentación claramente mayor? El caso es que, como veremos, el capítulo “Mexicanos perdidos en México (1975)” no solo es un *Bildungsroman*, sino que es un *Bildungsroman* al pie de la letra, estricto en la configuración del género.

El protocolo que mantienen los capítulos I y III de LDS es el de un diario de vida escrito por García Madero, en tiempo presente, cuyo destinatario parece ser el propio autor y donde coincide el sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado, orientados a la exposición de la subjetividad. El primer segmento del libro *Los detectives salvajes*, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, comienza su datación el 2 de noviembre: “He sido invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (LDS 13). El muchacho, de diecisiete años, aún cuando anhelaba estudiar Letras, cursa primer semestre de la carrera de Derecho, es huérfano y vive con sus tíos. Aunque, al contrario de lo que él mismo manifiesta, sí hubo una ceremonia de iniciación: el enfrentamiento con lo que podríamos llamar el falso maestro. García Madero, refiriéndose a Julio César Álamo, quien dirige un taller literario en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, señala:

Por otra parte no puedo decir que Álamo fuera un buen crítico, aunque siempre hablaba de la crítica. Ahora creo que hablaba por hablar. Sabía lo que era una perífrasis, no muy bien, pero lo sabía. No sabía, sin embargo, lo que era una pentapodia (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica es un sistema de cinco pies), tampoco sabía lo que era un nicárqueo (que es un verso parecido al falecio), ni lo que era un tetrástico (que es una estrofa de cuatro versos). (LDS 14)

Es interesante preguntarse, desde dónde procede la deslegitimación intelectual que realiza García Madero respecto de Álamo, es decir, desde dónde se ubica para plantear su invalidación como maestro. Son múltiples los ejemplos contenidos en los capítulos I y III de *LDS* que dan cuenta de una formación muy particular que posee García Madero. En ella destaca una erudición muy relevante referida a conocimientos de prosodia y métrica los que claramente no son conocimientos comunes o propios para un joven de diecisiete años recién egresado de la enseñanza secundaria:

—Un rispetto, querido maestro, es un tipo de poesía lírica, amorosa para ser más exactos, semejante al strambotto, que tiene seis u ocho endecasílabos, los cuatro primeros con forma de serventesio y los siguientes contruidos en pareados. Por ejemplo... —y ya me disponía a darle uno o dos ejemplos cuando Álamo se levantó de un salto y dio por terminada la discusión. Lo que ocurrió después es brumoso (aunque yo tengo buena memoria): recuerdo la risa de Álamo y las risas de los cuatro o cinco compañeros de taller, posiblemente celebrando un chiste a costa mía. (LDS 14)

Esta verdadera hipertrofia conceptual de García Madero permite establecer un escenario en el cual, durante una sesión del taller literario de Álamo, se produce una clara partición entre representantes de grupos antagónicos, a saber: por una parte lo tradicional —García Madero—, por otra, la modernidad —Álamo— y, por último, la vanguardia —Belano y Lima. Es decir, existe aquí una confrontación de saberes

respecto de la poesía que permitirá la división planteada. La prosodia y la métrica tradicionales se verán enfrentadas a una profunda crisis con el advenimiento de la modernidad, enfrentamiento que tiene como partida el siglo XIX y desde el cual surgirá como dominancia el verso libre en el siglo XX.² Así, los saberes sobre poesía tradicional de los cuales hace ostentación García Madero poseen tal alto grado de anacronismo (recordemos que su relato tiene como fecha de ocurrencia de los hechos 1975) que impulsan su significación hacia el territorio de lo simbólico y no de la parodia como podría pensarse por tratarse de un elemento concebible dentro del ámbito de lo ridículo dada su contextualización.

Símbolo de lo tradicional, de lo clásico, de una historia que hunde sus raíces en la profundidad de los tiempos: en el discurso de García Madero se cuelan latinismos, cultismos, palabras devenidas desde lo más antiguo de los saberes respecto a los estudios formales de la poesía; anacronismo, entonces, que bascula la anécdota hacia un tiempo previo convertido hoy en un lenguaje en desuso, o bien bandera de lucha de académicos deseosos de amurallarse al interior de la tradición; en todos los casos, parece ser que estamos en presencia de un lenguaje ruinoso en boca de un muchacho de diecisiete años, cursilería pura y simple, desde donde ya no es posible pensar lo poético.

Será interesante apreciar cómo, de las tres figuras, la más decadente sea la de Álamo, quien aparece como un ente meramente burocrático, un poder que se transforma en el foco de los ataques tanto de García Madero como de los dos sujetos que se volverán centrales en el desarrollo de la novela, Belano y Lima. De tal forma, Bolaño escenifica en esta sola figura las tensiones de una modernidad constantemente tironeada por el pasado y el futuro. Al respecto, Madero recuerda lo siguiente:

Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.
 –De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido. (LDS 17)

En este punto resultará esclarecedor recordar la Tesis 9 de la “Filosofía de la historia” de Walter Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se llama Ángelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (183)

Al momento de comparar estas dos imágenes, la de Lima bajo la forma de un enigma y la de Benjamin, como una alegoría, puede plantearse que Bolaño hace una relectura del texto de Benjamin, realizando varios desplazamientos importantes. En primer término, una transformación referida a las coordenadas establecidas en la imagen: aquello que se desplegaba en Benjamin dentro de la temporalidad, lo hace Bolaño como espacialidad: de espaldas, en línea recta, alejarse, mirando un punto. Este cambio de lo temporal a lo espacial, tiene como efecto convocar la idea de territorio y dentro de él, la idea de camino recorrido. Oposición que desliga a la imagen de sus referencias religiosas y/o metafísicas, intensificando la lectura materialista de la Tesis 9 de Benjamin,³ al desembarazarla de referencias teológicas: el ángel, el paraíso, la temporalidad. En segundo lugar, la intensificación de carácter materialista de la Tesis 9 se confirma con la oposicionalidad establecida entre la pasividad del ángel (“Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas”) y la voluntariedad del gesto de los real visceralistas: nada en lo expresado por Lima hace referencia a alguna fuerza superior que los impela hacia el futuro. En tercer lugar, debe tomarse en cuenta un asunto de categorías, en Benjamin estamos frente a la historia, es decir, frente a una categoría general, mientras que en Lima estamos frente a sujetos particulares.

A pesar de todas las distancias señaladas entre la Tesis 9 y el enigma enunciado por Lima, ambas tienen como intencionalidad básica el referir un acontecer donde una transitividad arrasa con el aquí y el ahora. Entonces, una tachadura esencial queda manifiesta: el aquí, en el caso de Lima, y el presente, en el caso de Benjamin, que no es nada más que la acumulación incesante de ruinas que: “crecen hasta el cielo”. Se trata, en ambos casos, de una suerte de crítica al *continuum* de la historia impuesto por la lógica dominante de la modernidad; es decir, ese modelo según el cual a la humanidad, habiendo alcanzado su madurez histórica, tal como lo planteó Hegel (471), solo le está permitido un avanzar permanente, imparabile hacia un futuro de plenitud.

Una modernidad tensionada hacia el futuro, signada bajo la idea del progreso, en donde el estatuto mismo del presente se restringe en el concepto de actualidad, lo que redundará, en definitiva, en el establecimiento de un continuo histórico, que no es otra cosa que un aplanamiento del presente, un adelgazamiento alimentado por la expectativa de lo nuevo donde el futuro no se concibe más que como la infinitizada reiteración de lo actual.⁴

Por cierto, no es solo esta específica tensión hacia el futuro lo que adelgaza la actualidad moderna, sino también sus relaciones con el pasado al que necesariamente se ve obligado a obliterar –lo pasado como prehistoria del presente en palabras de Bürger (52)– para que el nuevo escenario aparezca con toda su fuerza. La poderosa lectura que Benjamin realiza respecto de la modernidad, contrapone la idea de acumulación de ruinas a la fundamental

idea de progreso, uno de los pilares ideológicos más fuertes del pensamiento ilustrado. De esta visión se desprenderá la idea de recuperación del presente por medio del establecimiento del diálogo con la tradición, considerada ésta como un fenómeno esencialmente perdido (recuérdese la caída o desaparición del aura), irrecuperable, pero al cual no se puede dejar de volver. Es decir, el pasado, la tradición están fatalmente perdidas, pero esto no significa su clausura, sino que retornarán inevitablemente como una suerte de mala conciencia. Es precisamente contra todos los fantasmas del pasado y para impedir su retorno, que la modernidad hará del presente un mero tránsito hacia un futuro cada vez mejor. La idea del progreso liberará al sujeto de la modernidad de la carga del pasado y de la memoria.

De lo anterior se desprende que el gesto de los real visceralistas va, precisamente, en la dirección contraria al devenir de la modernidad dominante, permitiendo con ello una nueva vivencia del presente, el cual resultará recuperado, enriquecido, por medio del establecimiento de una relación no estandarizada con el pasado: si la modernidad avanza mirando hacia el futuro, los real visceralistas lo hacen mirando hacia el pasado. Dando lugar a un presente entendido como una suerte de cruce de caminos, no ya como un simple momento transitivo, aplanado por la expectativa del futuro.

El problema que se plantea en este punto del análisis es la fractura existencial, por decirlo de algún modo, entre García Madero y la dupla compuesta por Belano y Lima. Estos, aparecen desde un primer instante sólidamente establecidos en sus discursividades, mientras que García Madero se evidencia como un sujeto que va acrecentando su potencia discursiva, vital, poética en un movimiento que podría hacer suponer que tiene como objetivo acercarse a la existencia modélica de Belano y Lima. Sin embargo, Belano y Lima mantienen una posición lateralizada en el acontecer de este primer segmento de LDS.

La información a la que accedemos respecto a ellos, es relativamente escasa: jóvenes de alguna manera rebeldes revestidos por un aura de poetas no convencionales. Y es precisamente en el territorio del aura donde esta primera parte, "Mexicanos perdidos en México (1975)", sustenta toda la relación de García Madero con Belano y Lima. Así, frente a la existencia de García Madero, existencia real, concreta, detalladamente registrada en su Diario, las figuras de Belano y Lima aparecen irremediabilmente marcadas por una lejanía (Benjamin 24) que no se deja acortar durante todo este primer segmento.

Esa lejanía explica la escasez de datos sobre la vida de Belano y Lima, sobre todo si consideramos que durante largos pasajes no caen dentro del foco y que sencillamente los perdemos de vista. Más aún, esta lejanía, en el sentido aurático, se ve reforzada por la fama de poetas que estos personajes poseen, pero de los que desconocemos totalmente su obra o sus trabajos poéticos. Así, la obra se oculta al lector, porque lo que el texto está privilegiando es la figura del poeta y su trayecto existencial y, por sobre todo, la mantención del aura como distancia. Es decir, la distancia es de algún modo estructural en las partes I y III de LDS.

Como sabemos, el protocolo que mantienen los capítulos I y III de LDS es el de un diario de vida escrito por García Madero, quien elabora su identidad en la textualidad misma. Según Paul Ricoeur:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio... La respuesta solo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “¿quién?”, como lo había hecho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. (997-998)

De ahí que el diario sea un territorio fragmentado. Esta fragmentación se debe a una falta de coincidencia entre la periodicidad de la forma y el azar de los detalles: en los diarios hay días marcados por la escritura y días sin señalar. Más aun, dentro de un mismo día el texto también se dilata y se encoge a impulsos de la temporalidad relativa de la tensión: a los detalles de un mismo instante se les puede dedicar mucho más espacio que a todo lo sucedido durante una mañana o una tarde entera. Podría plantearse que este fenómeno subvierte la subordinación lógica de la parte por el todo: “en los diarios lo que hace destacarse a ciertas fechas del fondo del tiempo es una paradójica legitimación del todo por la parte” (ibíd. 45). Sin embargo, la fragmentación de la prosa diarística es muy distinta de la del arte y la literatura modernos. Según Deleuze, la fragmentación de la modernidad es trágica: se produce por una interrupción traumática que vulnera un arraigado sentido de la totalidad. Las pausas que fragmentan la prosa de los diarios, en cambio, no señalan un vacío o una interrupción, sino una transición que no concluye, porque nos enfrentamos a: “un poco de tiempo en estado puro” (82); es decir, un pasado como nunca pudo ser vivido, en la verdad de su diferencia. Así, la escritura de un diario no solo reintegra esa diferencia del pasado inmune a la memoria, sino que la restituye amenazada en el preciso instante en que estaba sucediendo: la lectura no solo es capaz de revelar algo que ya ha sido y se ha olvidado, sino también cómo eso mismo estaba todavía a punto de dejar de ser, sin remedio, cuando quedó fijado en la escritura.

La figura de García Madero se binariza en autor, personaje y protagonista, que se construye como sujeto en la medida que narra; es decir, estamos ante un texto que expone una doble elaboración narrativa: la del sujeto y la de la narrativa misma. El acceso a la intimidad pormenorizada en un registro temporal lineal, es la entrada al lector a la historia de García Madero y, por medio de una falsa tangencialidad, a Ulises Lima, Arturo Belano y al movimiento real visceralista.

La construcción del dispositivo diario de vida, permitirá marcar la relevancia del autor-protagonista al interior de estos capítulos: es él, el centro, el eje del relato, es su proceso de crecimiento o aprendizaje lo que está en juego. Ahora bien, Blanchot piensa que: «el interés del diario reside en su insignificancia» (49), una insignificancia que se pervertirá a partir de cualquier intervención posterior, puesto que le otorga otra dimensión al texto: reconocer la presencia de un lector

(no se puede repasar/reescribir lo insignificante). Si lo hacemos, es porque le damos valor y si lo tiene es porque ya presuponemos posibles observadores o lectores. Es decir, la contingencia de la escritura del diario, el necesario e insoslayable apego al día a día de una escritura que no puede ser bajo ninguna forma repasada, distancia irremediamente la escritura del diario con las escrituras ficcionales. LDS reproduce el acto contingencial de la escritura del diario íntimo, para construir la ficción de García Madero y, con ello, reinstalar una figura en un constante proceso de desaparición, a saber, el sujeto.

Ahora bien, podría llamar la atención el escaso afianzamiento que se produce en LDS de aquello que Philippe Lejeune denomina la “situación autorial” (48) es decir, la identidad del autor y del narrador que distanciaría al diario íntimo de este simulacro puesto en funcionamiento bajo el nombre autorial de García Madero. Bolaño, un escritor inclinado a jugar con los protocolos literarios, no intenta conseguir un grado de verosimilitud mayor en este punto, como podría ser el hecho de generar una situación narrativa donde se reforzara la no autoría de Bolaño en pos de la construcción de García Madero como un sujeto real. Más aún, la historia literaria demuestra que la situación autorial de identidad entre narrador y autor es un recurso ficcional, largamente instaurado dentro de los protocolos narrativos; pero la verosimilitud de la situación autorial no parece ser en LDS un asunto central, más bien se trata simplemente de permitir las condiciones necesarias para el agenciamiento de un sujeto, García Madero. Condiciones que tienen que ver con la construcción de una novela de aprendizaje protocolizada como diario íntimo, uno de cuyos ejes principales es la historia de la personalidad, es decir, el proceso según el cual García Madero realiza una trayectoria que lo llevará a constituirse como sujeto.

Pero el diario íntimo cumple, además, otras funciones, que por añadidura también son transferidas a su simulacralización. Roland Barthes, por ejemplo, alude a la extraña actitud *vouyerista* que despierta en el lector un diario: “observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión” (30). Conjunción de deseo del lector por aquel otro que también desea, tiene placer, al momento que sufre y se debate, además, en las oscuras zonas que conforman la condición humana. Esta especial función del lector del diario íntimo, resultará particularmente importante en el capítulo III de LDS; por el momento, recordemos que habíamos planteado la singular relación de lejanía benjaminiana entre García Madero y Belano y Lima, la cual es duplicada por la función *vouyerista* del lector.

Es decir, al estar sometido, esclavizado, por la mirada de García Madero, el lector debe simplemente obedecer, subordinarse a la dinámica cercanía/lejanía de García Madero respecto de Belano y Lima: la tensión entonces viene dada por la imposibilidad para el lector de insubordinar la mediatización ejercida por García Madero: Belano y Lima no se independizan jamás, todo el conocimiento respecto de ellos, vendrá dado única y exclusivamente por la mirada de García Madero y es en ese gesto donde el protocolo ficcional del diario íntimo, adquiere su mayor trascendencia.

En efecto, el diario es una escritura del día a día, pero no totalizante. El autor no solo ha vivido “realmente” aquello relatado, que produce una juntura o precisa convergencia entre sujeto del enunciado y de la enunciación, sino que además fragmenta aquella realidad. Recoge pedazos a su entero arbitrio y de algún modo, re-formula y de-construye lo real imponiendo la eliminación de un destinatario porque: se escribe para sí mismo. Como señala Blanchot: “El diario íntimo [...] está sometido a una cláusula de apariencia ligera, pero temible: debe respetar el calendario. Tal es el pacto que firma...Lo que se escribe está por tanto enraizado, para mal o para bien, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita” (49).

Podríamos, de tal modo, señalar que los diarios se enmarcan en la temporalidad pero contienen la fragmentariedad de la captación nimia y cotidiana. Lo mínimo surge como una iluminación respecto al todo, metonímicamente: “una intensidad tal que todo lo sucedido en el resto de la jornada se llega a reconocer por asociación con ese momento” (Muñoz Millanes 45). Lo intrascendente cobra una relevancia inconmensurable para el diarista. De tal manera, podemos advertir una mirada contemplativa y, a la vez, excitada por los acontecimientos más pequeños e intrascendentes.

De García Madero, sabemos su edad, gustos, familia, exceptuando a sus padres, preferencias literarias, rutinas como pasar la tarde teniendo sexo con Rosario y luego quedarse escribiendo o salir a robar libros por las tiendas del DF.⁵ Desde que conoce a Ulises y a Belano, abandona su carrera universitaria y es aceptado en el grupo real visceralista lo cual implica el conocimiento de una realidad totalmente novedosa para él. Al respecto, el personaje dice así: “sin querer, me dio por pensar en mi tía, en mi tío, en lo que hasta ahora era mi vida. La vi placentera y vacía y supe que nunca más volvería a ser así. Me alegré profundamente de ello” (LDS 52). El personaje tiene plena conciencia que ha ocurrido un cambio radical en su vida y que no habrá punto de retorno una vez situado en el territorio de los poetas. Los sujetos que participan en ambos espacios, tienen en común la creación, son todos artistas. Es así como García Madero conoce a las hermanas Font, Angélica y María, quienes le presentan luego a Lupe, la joven prostituta. El encuentro de García Madero con Lupe, es el inicio de su entrada a un mundo no solo literario/marginal sino que delictual.

Los días 18, 19, 20, 21, 22 y 23 de noviembre de 1975, tras pasar la primera noche de su vida fuera de casa de sus tíos, García Madero pierde la virginidad con María Font y establece una relación de superficial amistad con Joaquín Font, padre de las hermanas María y Angélica. El 5 de Noviembre de 1975 (LDS 18) García Madero visita el bar Encrucijada Veracruzana (sitio habitual de los real visceralistas en la calle Bucareli) en busca de los real visceralistas y conoce a dos camareras, Rosario y Brígida, ésta última le realizará sexo oral al joven. El 26 de noviembre, García Madero vuelve a casa y se reencuentra con Rosario, quien le dice: “-Quiero ser como tu mamá- dijo, pero no me malinterpretes, yo no soy una puta como la Brígida esa, yo quiero ayudarte, tratarte bien. Quiero estar contigo cuando seas famoso (LDS 89).

Esta es la primera vez que García Madero escucha que puede ser famoso, enunciado que viene de una prostituta, es decir, una mujer degradada, y que el muchacho asocia a la posible locura de la mujer. García Madero señala claramente que su preocupación principal es su educación sexual (LDS 23-29 de Noviembre). De esta forma, el personaje se nos presenta dentro de un proceso de degradación invertido, es decir, a medida que se descompone lo que ha sido su vida normal, vivir con sus tíos y estudiar derecho en la universidad, crece como poeta real visceral. Cuando García Madero siente que se ha desconectado de la realidad porque tal vez lleva muchas horas solo bebiendo alcohol y sin comer dice lo siguiente: “Pero luego pensé que no era para tanto. Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no me recuerdo (aunque la verdad es que no pondría las manos al fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad” (LDS 19-20).

De tal modo, podemos afirmar que todo el proceso de degradación que vive García Madero, es precisamente lo requerido para ser un real visceralista. Y que más que un proceso de degradación, de tono moralista, lo que experimenta el protagonista es un rito de pasaje para ingresar al movimiento, desconectarse transitoriamente de la realidad cotidiana.

Belano y Lima, por su parte, son quienes insertan a García Madero en el movimiento real visceralista, permitiéndole el acceso a un universo totalmente diverso a su vida hasta entonces. El 27 de Noviembre, García Madero dice:

Todo se está complicando. Están sucediendo cosas horribles. Por las noches me despierto gritando. Sueño con una mujer con la cabeza de una vaca. Sus ojos me miran con fijeza. En realidad, con una tristeza conmovedora. Para colmo, he tenido una pequeña conversación de “hombre a hombre” con mi tío. Me hizo jurarle que no tomaba drogas. No, le dije, no tomo drogas, te lo juro. ¿Nada de nada?, dijo mi tío. ¿Eso qué quiere decir?, dije yo. ¡Cómo que qué quiere decir! Rugió él. Pues eso, ¿qué quiere decir?, sé un poco más preciso, por favor, dije yo encogiéndome como un caracol. (LDS 90)

Lo fundamental en este punto, es la escasa presencia de la Ley, de la palabra represora, normativizadora; es decir, el proceso de transformación de García Madero será experimentado por este sujeto principalmente en el plano de su conciencia, en su ‘mundo interior’ más que como un enfrentamiento franco a los poderes externos. Así el personaje señala: “Todo se está complicando” (LDS 90) “Me muevo como arrastrado por las olas” (ibid.), “Siguen sucediendo cosas horribles, sueños, pesadillas, impulsos que sigo y que están completamente fuera de mi control. Como cuando tenía quince años y no paraba de masturbarme. ¡Tres pajas al día, cinco pajas al día, nada era suficiente!” (ibid.). Así, se va acrecentando el malestar que vive el personaje, llegando al descontrol que lo lleva a interactuar e involucrarse en situaciones que lo atormentan aún más. A pesar de ello, García Madero mantiene rigurosamente la escritura de su diario durante sesenta días, entre el 2 de noviembre y el 31 de diciembre de 1975: no

hay saltos en este ritual cotidiano el cual se ve intensificado por la escritura de poemas.

En este punto, es importante reparar en dos elementos. El primero tiene que ver con lo que se ha denominado la novela de artista o *Künstlerroman*, que según Francisco Plata: “Se puede describir la novela de artista como una variedad del *Bildungsroman* que narra la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista” (25). En esta particular versión de la *Bildungsroman*, el protagonista obviamente es un sujeto que narra el modo cómo surgen sus inquietudes artísticas y de qué forma estas van moldeando toda su existencia hasta hacer del arte su principal devenir existencial. Según Marcuse este tipo de novela tiene como condición esencial la separación entre el arte y la sociedad o, en sus propias palabras: “cuando el arte ya no es inmanente a la vida” (ibíd. 27), razón por la cual:

la disgregazione e la lacerazione delle forme di vita organiche, il contrasto fra l'arte e la vita, la separazione dell'artista dal suo ambiente, costituiscono la premessa storica del “romanzo dell'artista”, e il suo problema centrale e decisivo è il dolore e la passione nostalgica dell'artista solitario e la sua lotta per una nuova comunità. Così il “romanzo dell'artista” è contrassegnato, fin dall'inizio, da un'ispirazione lirica e soggettivistica, e contraddice, in fin dei conti, alla natura dell'epica; per cui il conseguimento, da parte di un artista, della concezione epica del mondo e del riscatto che essa implica, esige precisamente, in ogni singolo caso, il superamento del “romanzo dell'artista” come forma letteraria. (ibíd. 28-29)

Lo importante aquí, viene dado por un punto que Plata no alcanza a distinguir en la definición dada por Marcuse, debido a su empeño por delimitar el género novela de artista o *Künstlerroman*, y que remite a la definición misma de novela de formación. Esto es, la insistencia de Marcuse en el carácter: “lirico y subjetivo” (ibíd. 28-29) de este tipo de narraciones y: “su lucha por una nueva comunidad” (ibíd. 28-29), nueva comunidad que en todo caso está marcada por un sentido nostálgico en tanto la reconciliación entre el arte y la vida; es decir, el cese de una de las más importantes escisiones sobre las cuales se sustenta la modernidad, a saber: el desplazamiento del arte hacia el territorio de lo privado, ya no comunitario y la imposibilidad de que el arte retorne al seno de la comunidad.

Es desde esta perspectiva, que se puede dar cuenta de la especificidad de la construcción del sujeto presente en el discurso de García Madero y del mundo que este discurso realiza. En efecto, el carácter lírico y subjetivo, explica el por qué García Madero aparece siempre en este segmento como el centro absoluto del mundo narrado, nada hay en ese mundo que le dispute su centralidad, ninguna preocupación mayor ya sea por la política, la sociedad, la ciudad: todo está supeditado a él, todo gira en torno de este sujeto que ha decidido convertirse en artista y que desde ese gesto construye toda la narración.

Es relevante, además, señalar que García Madero, tiene conciencia de ser escritor y de tener una obra a su haber. Ocurre aquí un deslizamiento sumamente importante. Este tiene relación con la inserción del artista en la productividad sistémica. Habíamos puntualizado que García Madero sostenía una retórica que lo conectaba con una tradición de carácter premoderna y que pareciera estar volcado hacia sí mismo en un movimiento que le impediría tomar un contacto fuerte con la realidad, pero cuando dice: “Ya podría hacer un libro. Mi obra completa” (LDS 120) aparece una nueva conciencia, no solo de artista, sino de productor enfocado en la búsqueda de una legitimación. Por cierto, la publicación de una obra es lo que determina la categoría de escritor dentro del campo social; es decir, sin el libro como materialidad, la categoría de artista será siempre una potencialidad, posible de poner en duda, cuestionar. Solo en el acto de la publicación, el escritor moderno adquiere carta de ciudadanía en la República de las Letras.

De esta forma la construcción del sujeto García Madero, se ve tensionada por cuatro factores fundamentales, a saber: su inclusión discursiva, retórica, en el lenguaje de la tradición premoderna; su constante autorreferencialidad y volcamiento de su ser hacia la propia interioridad; su deseo de inserción en el mundo por medio de su rol como escritor y, finalmente, su participación en una comunidad, que no es otra que una comunidad de poetas denominada real visceralismo. En el primer segmento de LDS, García Madero despierta a la conciencia de una nueva vida, inspirado, promovido por su adhesión a un mito, representado por Belano y Lima. Este sujeto se enmarca dentro del discurso de la modernidad en el entendido que tal encuadre asume las contradicciones propias de la modernidad que se observan también en el sujeto que se evidencia opaco, no transparentado por su coherencia interna ni por la claridad de su proyecto.

Como fiel exponente de la modernidad conviven en él, el mito y la razón instrumental, la tradición y la vanguardia, el individualismo y el ideal de participar en una comunidad, la nostalgia y una urgente necesidad de hundirse en el presente. Al modo de un personaje romántico, donde predominan la pasión, el deseo de libertad, la presencia constante de la muerte o de la catástrofe total, García Madero se ve arrastrado por una necesidad y una certeza recién descubierta: “supe que siempre había querido marcharme” (LDS 136), hacia un destino, cómo no, completamente incierto, pero sobre el cual pesa, casi como una obligación el resolver la problemática planteada por Lukács, a saber: la reconciliación entre este individuo problemático con el mundo, reconciliación desde la cual y por la cual ambas partes debieran resultar transfiguradas, en un sentido hegeliano como la superación entre la contradicción sujeto/mundo.

García Madero, el adolescente que hasta entonces solo se había dedicado a la literatura, amoríos y al real visceralismo, emerge ahora como un sujeto autónomo en la toma de decisiones. Enfrentar al Padrote mediante la violencia y decidir marcharse hacia un lugar desconocido, lo convierte en una suerte de héroe menor. Digo héroe, en tanto asume la condición de salvador de un grupo de sujetos que se exponen débiles. Digo menor, porque estamos situados en la post-épica, en el

territorio de historias y sujetos comunes, marginales, que, a pesar de su degradada condición reescenifican el viaje épico.

NOTAS

1 En adelante LDS.

2 “La disposición tipográfica que desvirtúa visualmente la del verso tradicional no es sino expresión de un nuevo modo de sentir que va contra el verso como orden convencional centralizador y objetivo, y contra la sintaxis que corresponde también al mismo orden tradicional y centralizador. Se trata de la reivindicación de un sujeto moderno desmembrado y en conflicto y de su modo particular de sentir la ausencia de un orden superior. La ruptura de la sintaxis se lleva hasta los límites con la ruptura visual y rítmica del verso: ahora son muchas veces las palabras en sí —no el verso ni la frase— las protagonistas, la idea desnuda, palabras que aparecen aisladas sin conexión, en una recepción que las hace más independientes, más absolutas, más perceptibles, es decir, están desautomatizadas”. Utrera, María Victoria. 10.

3 Larga ha sido la discusión sobre cómo se relaciona lo teológico con el materialismo en Benjamin, en espacial el debate se centra en qué tanto afecta al declarado materialismo de Benjamin su formación religiosa y el uso de imágenes de matriz religiosa, las cuales quedan en evidencia en varios de sus textos, como por ejemplo la forma como termina la Tesis 1: “Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos “materialismo histórico”. Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno” (Benjamin 177). *Es más, el famoso concepto de aura ha sido visto como un desvío metafísico y teológico al materialismo. Cierta inutilidad se filtra en medio de esta discusión, la cual no va por la vía de que sea necesariamente indiferente inclinar a Benjamin del lado del materialismo o del idealismo, sino porque es precisamente la dicotomía planteada o el pensar en términos exclusivamente dicotómicos lo que más se aleja del pensamiento materialista benjaminiano, el cual se plantea siempre como una forma de superar el mecanicismo en el que había caído el pensamiento marxista. cf. Catanzaro, Gisela, 79-92; Gandler, Stefan, 56 -102; Frajman, Mauricio, 71-76.*

4 “Como el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo”. Habermas, Jürgen. 17.

5 El origen paterno de García Madero es eludido, como sucede en gran parte de la narrativa chilena del siglo XX, en la cual los protagonistas carecen de padres. “Huacho” era el término que se usaba para denominar al huérfano, al hijo legítimo desde la Colonia.

OBRAS CITADAS

Bajtín, Mijaíl. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. 396 p.

- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 2000. 150 p.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 206 p.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1992. 242 p.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. 609 p.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000. 192 p.
- Catanzaro, Gisela. “Materialismo y teología en el pensamiento de Walter Benjamin”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 47 (2009). pp. 79-92.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. 240 p.
- Escudero Prieto, Víctor. “Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman”. Tesis de Máster 2007/2008. Universitat de Barcelona. [en línea] 20 de enero, 2014. <http://hdl.handle.net/2445/12126>
- Frajman, Mauricio. “El mesianismo en el pensamiento de Walter Benjamin”. *Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica*. Vol. II (100: 2003). pp. 71-76.
- Gandler, Stefan. “Para un concepto no lineal de la historia. Reflexiones a partir de Walter Benjamin”. *Estudos e pesquisas em Psicologia Rio de Janeiro*. Vol. 11 (1: 2011). pp. 56 -102.
- Habermas, Jurgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1993. 453 p.
- Hegel, G.W.F. *La fenomenología del espíritu*. Madrid: F.C.E., 1985. 471 p.
- Koval, Martín. “Walter Benjamin, la novela moderna y la teoría de la novela de formación en Alemania”. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, “Recordando a Walter Benjamin”. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires- Argentina, 28-29 y 30 de octubre de 2010. [en línea] 27 de marzo, 2014. [www.http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/koval_mesa_30.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/koval_mesa_30.pdf)
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: regazul-endymion, 1994. 313 p.
- Muñoz Millanes, José. *Modos y afectos del fragmento*. Valencia: Pretextos, 1998. 169 p.
- Plata, Francisco: “La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española finisecular”. Tesis Doctoral, University of Texas at Austin, 2009. 235 p. Medio impreso.
- Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Andrés Bello, 1983. 124 p.
- _____. *Tiempo y narración*. Vol. III. Madrid: Siglo XXI, 1995. 230 p.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: SCIC, 2010. 230 p.