



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas



THE PERFECT LAUGHTER:

**LA AUTOFICCIÓN EN *HOLLYWOOD*  
DE  
CHARLES BUKOWSKI**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

**SANDRA LILIAN PEREDA SANABRIA**

ASESORA:

**ADRIANA MARÍA DE TERESA OCHOA**

MÉXICO, D.F., 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas**



THE PERFECT LAUGHTER:

**LA AUTOFICCIÓN EN HOLLYWOOD  
DE  
CHARLES BUKOWSKI**

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA

**SANDRA LILIAN PEREDA SANABRIA**

ASESORA:

**ADRIANA MARÍA DE TERESA OCHOA**

MÉXICO, D.F., 2015



# AGRADECIMIENTOS

Ya que esto es una nota de agradecimiento por la ayuda que recibí para concluir mi carrera dentro de la Universidad, sólo incluiré a la gente que tuvo que ver con la que para mí fue una enorme hazaña.

Pues claro, el primero a quién tengo que agradecerle, es a mi hermano GABRIEL SANABRIA, sin su apoyo, simplemente no hubiera ni siquiera comenzado esta etapa, y que se sepa que muchas veces puso mis intereses antes que los suyos y eso lo hace un enorme ser humano, te quiero tanto. Muchas gracias.

Gracias a mi madre LILIAN SANABRIA y a mi padre JORGE PEREDA, que juntos aprendimos y juntos avanzamos, y que de una u otra manera, me formaron e hicieron de mí, lo que ahora soy. Los quiero.

Gracias a VIVIANA CAVAZOS por todas estas millas recorridas. Gracias también por dejarme dormir en tu sala cuando me quedaba sin un lugar a dónde ir. Gracias mi querida hermana por ayudarme en esos momentos tan difíciles.

Gracias a mis queridas amigas, las que conocí en este camino: SARA SAAVEDRA por la paciencia, la lealtad y por acompañarme al inframundo y de regreso. Gracias a mi querida MARÍA ARGUEDAS por la locura, nuestra locura, que dure mil años más, te quiero. Gracias a DULCE y a VICTOR también. A mi CHABELITA CARRASCO, te agradezco tantas cosas. Tienes un corazón verdaderamente hecho de oro, eres única, muchas gracias. Con ella quiero agradecer a la pequeña SONIA CARRASCO, y a toda la familia CARRASCO CARA CHARDS por tener siempre las puertas de su casa abiertas, esto se extiende al GORDO y a MICH, y a sus dos pequeñas hijas.

Gracias al MEROL y a JA, por cuidarme y escucharme, por entenderme y apoyarme, un beso a cada uno. Les debo mucho.

Gracias a CARLOS NARRO por mil y un cosas que jamás podré pagarle, sobre todo el cariño y la comprensión, te estaré eternamente agradecida. Con él quiero agradecer a toda la familia NARRO, son lo mejor de lo mejor (y lo saben).

Le agradezco a todos y cada uno de los profesores que me dieron clase, que platicaron conmigo o simplemente que forman parte de esta magnífica Facultad. Gracias por compartir, gracias por desempeñar el oficio más noble y bello de este plano existencial.

Gracias a GOLONDRINA (Q.E.P.D.) por el amor incondicional, por tu carita.

Y por último, gracias a todos aquellos que me brindaron la mano, que me invitaron a comer, que me pagaron la cuenta, que me regalaron plumas, que me heredaron sus libros o que de alguna manera mejoraron mi situación, muchas gracias.

¡Ah claro!

Gracias a la LITERATURA... que me ha dado tanto...







# ÍNDICE

9	<b>INTRODUCCIÓN</b>
9	El cronista del bajo mundo
10	Hipótesis
11	El pacto ambiguo
13	<b>CAPÍTULO I. AUTOBIOGRAFÍA O AUTOFICCIÓN.</b>
14	La autobiografía
16	Pacto novelesco o de Ficción
18	La autoficción
21	<b>CAPÍTULO II. HANK: BUKOWSKI Y CHINASKI</b>
22	Correspondencia autor-personaje
24	Contexto histórico, económico y social de Estados Unidos contemporáneo a Bukowski
25	Las novelas
33	<b>CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA NOVELA <i>HOLLYWOOD</i></b>
33	La autoficción en <i>Hollywood</i>
37	Bukowski ríe al último
43	<b>CONCLUSIONES</b>
45	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>



# INTRODUCCIÓN

*You can't beat death  
but you can beat death in life, sometimes.  
And the more often you learn to do it  
the more light there will be.*

**Charles Bukowski**  
The Laughing Heart

## **El cronista del bajo mundo**

Charles Bukowski es un prolífico escritor y poeta nacido en Andernach, Alemania; no obstante, es más conocido como autor norteamericano. Se le ha considerado parte de la generación *beat*, también ha sido incluido entre los “poetas malditos”, pero, quizá de manera más acertada, se le conoce como el cronista por excelencia del bajo mundo de Los Ángeles.

A los 24 años, Bukowski publicó su primer cuento corto titulado “Aftermath of a Lengthy Rejection Slip”; dos años después saldría a la luz un segundo cuento: “20 Tanks from Kasseldow”. El escritor experimentó cierta decepción por el mundo de las letras, pues no logró que lo publicaran tanto como él hubiera querido; aunque siguió escribiendo, decidió alejarse de las editoriales lo que dio lugar a un largo periodo donde su constante compañía fueron el alcohol y la inestabilidad. Pasaba sus días viviendo en moteles de paso de donde frecuentemente lo expulsaban, incluso llegó a vivir en las calles o en los parques de la ciudad de Los Ángeles. Su situación laboral era inestable, sus relaciones sentimentales tampoco duraban mucho y siempre terminaban de manera desastrosa. Es hasta los 49 años de edad, a partir de que el editor John Martin lo publicó en el *Black Sparrow Press*, cuando el atormentado poeta logró dedicarse a escribir de tiempo completo, obteniendo éxito de manera inmediata.

Se sabe que la obra de Bukowski contiene rasgos autobiográficos sin pertenecer de manera precisa a este género puesto que, en la mayoría de los textos en los que aparece su alter ego, Henry Chinaski, existen elementos que coinciden con la vida del autor. Es el caso de sus cinco novelas *Post office* (1971), *Factotum* (1975), *Women* (1978), *Ham on Rye* (1982) y *Hollywood* (1989). Las primeras cuatro hablan de su camino a través del alcoholismo, pobreza y marginación, así como de su incapacidad de encajar en el mundo que lo rodea. En estas novelas el marco de acción se sitúa en Los Ángeles, California.<sup>1</sup> *Hollywood* también tiene un tema distinto ya que narra su experiencia como escritor del guión de la película *Barfly*. Las referencias a su biografía son más claras pues intervienen célebres actores como Sean Penn y Mickey Rourke, no sólo las personas con las que Bukowski se relacionó en sus años de borracheras.

Para 1989, año de la publicación de *Hollywood*, Bukowski ya era un escritor reconocido que vivía en la comunidad de San Pedro, California. Había dejado atrás los años en los que no comía por tres o cuatro días y las noches en que dormía en los parques de los barrios bajos. Bukowski estaba lejos de vivir como relataba en *Factotum*: la falta de dinero había dejado de ser un problema. Esta nueva etapa como escritor le daba los medios para llevar una vida totalmente distinta.

## **Hipótesis**

Es justamente el cambio radical en el panorama del escritor, tomando en cuenta que su vida y obra van de la mano, lo que conformó el punto de partida para realizar este trabajo de análisis de la novela *Hollywood*.

---

<sup>1</sup> Existe una sexta y última novela, *Pulp*, sin embargo, es la única que se aleja del estilo autobiográfico del resto al apelar más a la ficción. Se trata de una parodia de la novela negra.

La hipótesis de la presente tesina es que *Hollywood* cuenta con características autobiográficas que pueden inscribirla en el género de la autoficción con ayuda de otras definiciones, al igual que las otras cuatro novelas del autor antes mencionadas. Sin embargo, *Hollywood* se diferencia de las otras por el cambio de la temática y porque el uso de la autoficción se dirige más a la autocrítica que a la crítica social como en las cuatro anteriores.

## **El pacto ambiguo**

Para comprobar la hipótesis se llevó a cabo una revisión de las características del género a partir de lo establecido por estudiosos como Jacques Lecarme y Serge Doubrovsky. Asimismo, se abordó el estudio *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* de Manuel Alberca, ya que el autor realiza una amplia revisión histórica del género autobiográfico. Se exploran sus orígenes y las variaciones que tienen lugar al incorporar elementos ficcionales.

El texto de Alberca se enfoca en los pactos que forma el escritor con el lector, y viceversa. Ambos son esenciales para el desarrollo de la hipótesis. En este sentido, el pacto ficcional es cuando el lector acepta que lo leído es imaginario y, por lo tanto, suspende su incredulidad. En otras palabras, el autor crea una ficción, la presenta al lector como tal y el lector la acepta de esa manera. Por otro lado, el pacto autobiográfico tiene lugar donde el autor establece de manera explícita que la naturaleza del texto leído es real y no sólo verosímil, razón por la cual el lector tiene que leerlo como una experiencia que realmente tuvo lugar.

Después se definirá lo que es la autoficción y se analizará el efecto creado al leer las novelas de Charles Bukowski inscritas bajo esta categoría, ya que exigen al lector una interacción que lo lleva del mundo referencial a la ficción y viceversa.

Finalmente, se buscó comprobar que la novela *Hollywood* de igual manera cuenta con elementos de una autoficción; sin embargo, el efecto que proyecta sobre el lector es diferente que en el resto de sus novelas donde aparece su alter ego Henry Chinaski y que esto se debió justamente al cambio radical que hubo en su vida.

Este trabajo se divide en tres capítulos. En el primero, se hace un recorrido por la historia del género de la autobiografía y se delimitan sus alcances. A partir de ello se explica cómo se define la autoficción. En el segundo capítulo, se analiza a Charles Bukowski como escritor de autoficción y cómo funciona este género de manera muy similar en sus novelas, *Post Office*, *Factotum*, *Women* y *Ham on Rye* con el objetivo de brindar un panorama que explique por qué es diferente la autoficción de *Hollywood* en relación a las anteriores. En el tercer capítulo, se definen los mecanismos de la autoficción en *Hollywood* y cómo es que le permite al género hacer una autocrítica.

# CAPÍTULO I. AUTOBIOGRAFÍA O AUTOFICCIÓN

*And we sleep together  
like that with our secret pact*

**Charles Bukowski**  
Bluebird

“Escribe sobre lo que sabes” es un adagio cuyo origen es difícil de determinar; sin embargo, sí sabemos que es uno de los consejos más complicados de seguir. Si con el término “saber” nos referimos a las experiencias vividas o presenciadas, resulta inimaginable lo que hubiera escrito el joven Howard Phillips Lovecraft o Jorge Luis Borges de haber seguido dicha sugerencia. Una segunda acepción hace referencia al hecho de escribir sobre aquello en lo que se es bueno, es decir, en torno a temas que están bajo nuestro dominio. En ese sentido, el adagio inicial no representa un consejo, sino un auténtico acto de fe. Supongamos que nuestra tarea es interpretar esa frase y que a partir de ello decidimos escribir acerca de lo que más creemos conocer: nosotros mismos.

La necesidad de escribir sobre uno mismo puede nacer del simple consejo de escribir sobre lo que mejor conoces, aunque también pueden subyacer motivos personales, o, incluso, la necesidad de plasmar un momento histórico a partir de un enfoque personal. Existen varias formas que a lo largo de la historia han servido a este propósito; en la actualidad se engloban bajo lo que se denomina géneros del yo. Parte de estos son las memorias o la escritura de un diario, pues ambas nos hacen parte de una historia que protagonizamos, narramos e identificamos como creación propia.

## La autobiografía

El género literario que refiere una narración de hechos, datos, situaciones escritas y descritas por un mismo autor, quien asegura haberlas vivido, es la autobiografía. De acuerdo con Jesús Fernando Cáseda Teresa, autor del artículo “Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia. Una aproximación”, el término fue acuñado en el siglo XVIII, aproximadamente en el año 1779, y alrededor de 1798 se le dio el uso que conocemos hoy en día. Desde entonces el término ha sido empleado para definir diferentes tipos de textos a lo largo de su historia. En la actualidad, varios estudiosos trabajan para obtener una definición más concreta de la autobiografía, uno de ellos es Phillippe Lejeune.

Philippe Lejeune, dos años después de su primer acercamiento a la definición de autobiografía en *L'autobiographie en France* (1971), retomó el tema con mucha más amplitud y escribió uno de los textos más importantes para la definición del género: *Le pacte autobiographique*. En dicha publicación aparece como el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 50). El autor también señala los elementos que deben de existir en un texto para ser considerado una autobiografía. Éstos son:

1. Forma del lenguaje: narración en prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor, cuyo nombre remite a una persona real, e identidad del narrador.
4. Posición del narrador: identidad del narrador y del personaje principal, perspectiva retrospectiva de la narración (Lejeune 51).



Lejeune aclara que dichas características sólo se presentan “fundamentalmente” en el texto; no obstante, pueden ser alteradas o sobresalir una más que otra. Lo que sí es seguro es que se debe de identificar como uno mismo al autor, al narrador y al personaje.

Escribir sobre nosotros mismos puede ser complicado. La dificultad viene cuando más allá de conservar el texto sólo para nuestros ojos, se escribe para mostrarlo a los demás, peor aún es cuando los otros lo leen e interpretan a su manera. Así pues, “Hay que admitir que si permanecemos en el plano del análisis interno del texto no hay diferencia alguna. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración, la novela puede imitarlos y lo ha hecho con frecuencia” (Lejeune 64). Si leyéramos las memorias de Henry Kissinger sin conocerlo y, a su vez, ignoráramos que son las memorias explícitas de alguien, bien podríamos afirmar que lo que está escrito es mera ficción, una novela. Por ello, uno de los elementos más importantes para definir la autobiografía es el pacto que, según indica Lejeune, hace el autor con el lector sobre la naturaleza del texto que está leyendo y sobre la identidad de su autor. En otros términos, al saber que lo leído es una autobiografía, el lector lo entenderá como algo que realmente ocurrió y sabrá que es veraz. A esta relación Lejeune la denomina pacto autobiográfico. “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (Lejeune 64). Lo anterior permite remitirnos al término paratexto<sup>2</sup>, pues en alguno de los textos que rodean a la obra (prólogo, prefacio, notas al pie, entre otros) se debe de hallar la especificación de que lo que se va a leer es una autobiografía. Y aún con ese requisito cumplido, pese a que hubiera amplios párrafos

---

<sup>2</sup>Tomaré el término que Gerard Genette en su libro *Palimpsestos* define como: “El segundo tipo [de transtextualidad] está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que podemos nombrar un paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial del que el lector más purista y menos tendente erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende ” (11-12).

aseverando la realidad de los sucesos, no podríamos tener la completa seguridad de que no nos están mintiendo.

¿Hasta qué punto una autobiografía es real o ficticia? En todo caso se podría considerar como la expresión de un punto de vista y no de la absoluta realidad. ¿Acaso es factible encontrar o relatar la realidad absoluta? Tal vez sólo es posible advertir nuestra propia realidad absoluta.

Manuel Alberca, en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, sostiene que la respuesta está en la intención con la que se escriben los textos. Digamos que la intención de una novela es narrar una historia que puede haber sucedido o no. La intención de la autobiografía es relatar hechos que pasaron a través desde el punto de vista del autor.

El autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción. Si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar (47).

Por lo tanto, en la autobiografía, crear, imaginar o inventar es una mentira, mientras que en la ficción ése es precisamente el objetivo: crear, imaginar e inventar una historia. La autobiografía incluye un pacto del lector con el autor por la manera de leer el texto y del autor con el lector por la forma de escribirlo.

## **Pacto novelesco o de ficción**

Para continuar con las definiciones a partir de los contrastes, y en forma paralela al pacto autobiográfico, se encuentra el pacto novelesco o de ficción. “El pacto de ficción nos deja más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y

la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario” (Alberca 70). En este pacto del autor con el lector, lo principal es la suspensión del descreimiento y no identificar en ningún momento al autor, al narrador y al personaje como uno solo. En este sentido, Lejeune propone el siguiente cuadro para la interpretación de los pactos.

<b>NOMBRE DEL PERSONAJE→</b>	<b>≠NOMBRE DEL AUTOR</b>	<b>= O</b>	<b>=NOMBRE DEL AUTOR</b>
<b>PACTO↓</b>			
<b>Novelesco</b>	<b>1a Novela</b>	<b>2a Novela</b>	//////////////////// ////////////////////
<b>= O</b>	<b>1b Novela</b>	<b>2b Indeterminado</b>	<b>3a Autobiografía</b>
<b>Autobiográfico</b>	//////////////////// ////////////////////	<b>2c Autobiografía</b>	<b>3b Autobiografía</b>

Fuente: Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, p. 67.

La imagen indica que si el nombre del personaje es igual al del autor, el pacto corresponde al autobiográfico. Por el contrario, si el nombre del personaje es distinto al del autor, el pacto corresponde al novelesco. En este caso no hay referencias intencionales que nos hagan pensar en el autor y, por lo tanto, no deberíamos de cotejar su vida con los hechos narrados.

Hasta aquí sabemos cómo leer una autobiografía, queramos creerla o no, pero no hemos hablado de la intención del autor para contar su historia de tal o cual manera, es decir, ¿qué sucede cuando el autor por alguna circunstancia desea contarnos su historia pero de cierta forma oculta que se trata de su propia vida? Por el contrario, ¿qué pasa si el autor escribe una ficción con ese firme

propósito, no por mentir, sino por el simple hecho de hacerlo y asegurara que se trata de su autobiografía? Entonces tendríamos que sumergimos en el texto con otras intenciones.

En el cuadro ilustrativo anterior el nombre del personaje corresponde al del autor pero se afirma que es una novela. Lejeune le asigna una celda sombreada en gris y declara al respecto que, si bien eso es interesante, “ningún ejemplo viene al caso con su investigación” (Lejeune 31). Es justo dicha celda sombreada donde se pretende situar el análisis de la obra de Bukowski. Para este fin es necesario recurrir a un nuevo concepto: el de autoficción.

## **La autoficción**

El término autoficción fue acuñado en 1977 por el crítico y escritor francés Serge Doubrovsky quien lo utilizó en la contraportada de su novela *Fils* como una reflexión sobre esta misma. La definió de la siguiente manera: “es la ficción de acontecimientos estrictamente reales.” Cabe señalar que el protagonista, el narrador y el autor de la narración se identifican con la misma persona: Serge Doubrovsky. El mismo autor explica su obra con el texto que en su momento los editores de *Fils* le solicitaron que escribiera para la contraportada:

I felt compelled to modify or to spell out more accurately the meaning of the text as far as its genre is concerned. “Fiction, of facts and events strictly real, if you prefer, *autofiction*, where the language of adventure has been entrusted to the adventure of language in its total freedom.” (Translation, my own). The “reality” of facts and events thus defined was not to be borrowed from the outside world, as in what American critics call “faction” (like Truman Capote’s *In Cold Blood*), but from my own personal life, in its most intimate details (Doubrovsky 1-4).

Bajo el término autoficción trata de definir la ambigüedad de género que presenta su obra, donde el autor, el narrador y el protagonista llevan el mismo nombre y donde se narran experiencias recientes

y pasadas de su propia vida desde su punto de vista mismas que forman parte de una sesión psicoanalítica, pero aún así califica a su obra como ficción.

El término acuñado por Doubrosky ha sido retomado por la crítica en varias ocasiones. Una de ellas fue la de Jacques Lecarme quien le dio una definición concreta al concepto en su artículo *Autofiction: un mauvais genre?*, en él propone que “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagonist partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman” (Lecarme 227)<sup>3</sup>.

En resumen, decir que, la novela es una ficción declarada, se refiere a eventos que si bien pueden estar inspirados en la realidad, preparan al lector para saber que lo que está a punto de leer no es real, que la voz narrativa no hace referencia al autor sino a situaciones que le acontecen a un personaje. La autobiografía está basada en la biografía del autor escrita por él mismo con la intención de narrar eventos que éste dice le sucedieron de verdad. Finalmente, la autoficción plantea de diferentes formas una ambigüedad genérica entre la autobiografía y la novela. Se puede anunciar como ficción pero tiene elementos que hacen referencia a la realidad.

Las definiciones descritas en este capítulo servirán como marco de referencia para analizar la obra de Charles Bukowski que si bien se ha identificado como cercana a la autobiografía, también cuenta con ciertas variantes que permiten inscribirla en el género de la autoficción.

---

<sup>3</sup>La autoficción es en principio un dispositivo muy simple: sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela (Alberca 151).



## CAPÍTULO II. HANK: BUKOWSKI Y CHITASKI

*You're Charles Bukowski, aren't you?  
and I got up and peeked through the iron grill  
to make sure it wasn't a cop.*

**Charles Bukowski**  
I Am Visited by an Editor and a Poet

Charles Bukowski era un hombre alto, de facciones toscas y con la cara cubierta de recuerdos en forma de cicatrices. Al ser abordado una vez con una pregunta sobre su fealdad, él respondió: “Supongo que estás hablando de mi cara más que de mi escritura. Bueno, la cara es el producto de dos cosas: con lo que has nacido y lo que te ha pasado desde entonces. Mi vida difícilmente ha sido bonita” (Nettelbeck 65).

Durante las entrevistas, lecturas o cualquier aparición pública, rara vez se le ve sin una botella, vaso o lata de alguna bebida alcohólica y casi siempre está borracho. La actitud de Bukowski, aunada a su estilo simple y directo, le dio al mundo literario mucho de qué hablar, pues veían que el hombre al que estaban entrevistando era muy similar a los personajes que creaba. No tardaron en identificar en su obra un aura autobiográfica, como se observa en esta reseña de 1964 acerca de su poesía:

He writes about what he knows- rerolling cigarette butts, cashing in the neighbor's milk bottles to get two-bits for the morning visit to the bookmaker, the horse that came in and the hundred-dollar call girl that came in with it, the ragged hitch-hiker on the road to nowhere, the poignant, natural real scene around him where the last ride set him down (Rexroth 1).

En diversas investigaciones, artículos y entrevistas se plantea algo similar, tal es el caso de David Jon Charlson y su estudio sobre la obra de Bukowski *Charles Bukowski: Autobiographer, gender critic, iconoclast* donde asevera: “Considering, then, Bukowski's voluminous output of autobiographical

poems, short stories, novels, and nonfiction, plus his comments on all that in interviews, one is hard pressed not to call him an autobiographer driven to tell all.” (54). El propio Bukowski hablaba de su futura primera novela en los siguientes términos:

[...] un registro de apertura y clausura de puertas, de botellas de vino cayendo, a la mitad de la noche, en un costal a punto de reventar, de las ratas y del horror, y algo del coraje del individuo encarando la extinción sin la ayuda de la sociedad, Dios, bandera, amigo familia. Éste es el mundo oculto, éste es el mundo del que nunca leíste en el periódico. Me gustaría pensar que será una buena novela. Pero no lo será. Sólo van a ser unos registros (Perkins Michael 30).

Si algo tienen en común estas definiciones es que a pesar de que existen referencias a la vida del autor, la obra de Bukowski nunca se identifica como una autobiografía. Él nunca emplea ese término, pero sí hace referencia a un registro, lo cual nos hace pensar que gran parte de su obra está ubicada en aquel recuadro que Lejeune dejó en gris y que más adelante fue llamado autoficción. La anterior entrevista de Bukowski, sobre lo que él considera que debería ser su próxima novela, parece prever lo que más adelante, en efecto, escribiría.

## **Correspondencia autor-personaje**

El nombre del personaje Henry Chinaski otorga ciertas características a las novelas de Bukowski. De acuerdo con Manuel Alberca, “el signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficticia, sin el cual ésta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje” (Alberca 158). Sin embargo, Henry Chinaski no es una correspondencia exacta de Charles Bukowski, por otro lado, Alberca agrega:

Hay por lo tanto, no una, sino múltiples formas de atestiguar la identidad nominal, o de poner en escena el nombre propio como trasunto del cuestionamiento de la propia identidad. Estas diferentes variantes resultan tanto más significativas como fáciles de detectar cuanto mejor



se conozca la biografía del autor: de forma parcial o completa, bajo pseudónimos o alias, de manera críptica: anagramas, iniciales, pero nunca con nominaciones totalmente ficticias o novelescas (Alberca 242).

Si bien en sus novelas el autor no emplea textualmente su nombre, como lo hiciera Miguel de Unamuno en *Niebla* o el mismo Doubrovsky en *Fils*, Charles Bukowski tiene más en común con el nombre de Henry Chinaski que el parecido fonético de los apellidos. El nombre con el que fue bautizado Bukowski es Heinrich Karl Bukowski. El escritor optó por utilizar como nombre de pluma el equivalente en lengua inglesa de Karl, o sea, Charles. Para el nombre propio del narrador y protagonista eligió el equivalente de Heinrich, es decir, Henry. Ambos, Henry Chinaski y Charles Bukowski comparten el apelativo de: “Hank”. Esto lo podemos observar cuando los personajes que tienen una relación cercana o afectuosa con Henry Chinaski se refieren a él: “Hank gambles,” said Sarah. “He plays the horses. He’s there every day they run.” (11). Por otro lado, su biógrafo e íntimo amigo Neeli Cherkovski hace una aclaración al principio de la biografía de Bukowski: “[...] cuando Hank (que es como le llaman sus amigos) y yo bebíamos juntos en su apartamento del Este de Hollywood.”(3). Es decir, este apodo une más a los nombres de Bukowski y Chinaski.

En referencia a los personajes o narradores, Luz Aurora Pimentel indica lo siguiente:

Los actores en un relato son humanos, o por lo menos “humanizables”, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana. No obstante, semejante valoración del personaje procede de una norma impuesta desde fuera, y no de principios de organización estrictamente discursivos y narrativos. En otras palabras, se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que en última instancia, un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido. Que bien puede ser de orden moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas (Pimentel 59).

En el caso de Bukowski, este efecto de sentido es su nombre dentro de su obra. Como ya lo vimos, una alteración de su nombre de pila representa un guiño hacia la interpretación del texto pues brinda

un referente hacia una persona concreta. Sin afirmar que se trata de la misma persona, se puede considerar que tal referencia ayuda a construir la ficción, pues “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel 63). Henry Chinaski pareciera ser una referencia al nombre de Charles Bukowski; es por esto que puede ser posible, también, que sea una referencia a sus actos.

### **Contexto histórico, económico y social de Estados Unidos contemporáneo a Bukowski**

En los años de intenso alcoholismo de Bukowski, donde se sitúa la mayor parte de su obra, Estados Unidos estaba en contra del comunismo, a favor de la democracia y en un crecimiento económico impulsado por la posguerra. Entre el *rock and roll*, el incremento de la natalidad que dio lugar a la generación de los *baby boomers* y el aumento de las zonas urbanas, el pueblo norteamericano, en su mayoría, comenzó a vivir la era del progreso. Aunque la bonanza era buena para algunos, otros consideraban que había cierta artificialidad en el llamado sueño americano: “Dios bendice a América; no atenta contra ella. Dios es bondadoso, simple, estimulante. Y en último extremo imprescindible para ser rico y feliz” (Verdú 7). Dicho ideal enmascaró la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam y la cacería de brujas de Truman. En este periodo aparecieron libros como *The Other America* (1962) de Michael Harrington donde se analiza la pobreza que se vivió en Estados Unidos a lo largo de los años 50, misma que alcanzó un índice del 25 por ciento de la población total.

En esta época también hubo gran descontento y lucha social por parte de los grupos minoritarios. Los afroestadunidenses, las mujeres, los chicanos y los nativos americanos luchaban por un trato digno y mayor igualdad, repudiaban el rechazo a los pobres, así como el fomento al consumismo.

El descontento se extendió a grupos que no formaban parte de las minorías pero que consideraban la situación de éstas alarmante, como la generación beat, que luego dio pie al movimiento *hippie*.

Charles Bukowski compartía las mismas preocupaciones pero decidió buscar sus propias respuestas instalándose en la contracultura norteamericana como un crítico agudo. Existen tesis completas sobre la ironía con la que se refiere al sueño americano, incluso fue bautizado como “*the laureate of American low life*” por la revista *Time*, título que denota su confrontación con la convención social y que lo convierten en vocero de los grupos marginados.

Según comenta David Jon Charlson:

Often dismissed as the ‘Dirty Old Man’ he once called himself, Charles Bukowski is an American author whose surface vulgarity masks a deeper propose, for his prose and poetry challenge the social and cultural status quo of America. Through dramatizing much of his life in his work, he targets the deadening oppressiveness of the workplace, the questionable aspects of the traditional masculinity, and elitist attitudes in art and academia (Charlson 6).

Charlson coincide en que Bukowski escribía sobre el bajo mundo de Los Ángeles y de las injusticias que ahí se vivían para hacer una denuncia. Después de todo, ¿cómo podía creer Bukowski en el sueño americano, ya que él había vivido entre la mayoría, entre los marginados? Y esto lo supo plasmar en sus novelas.

## **Las novelas**

La primera novela de Bukowski es *Post Office*, escrita cuando el autor tenía 49 años. En esta novela podemos seguir el día a día de un cartero alcohólico; Henry Chinaski. En la novela se percibe el desencanto que tenía el autor de todo lo referente al sueño americano, pues, de manera constante, arremete contra la clase media a la que el cartero entrega las cartas: “‘Mailman, you got any mail for me?’ And you felt like screaming, ‘Lady, how the hell do I know who you are or I am or anybody is?’”

(19). “The voices of the people were the same, no matter where you carried the mail you heard the same things over and over again ‘You’re late, aren’t you?’ ‘Where’s the regular carrier?’ ‘Hello, Uncle Sam!’” (35) Los temas que se plantean en la novela son el sexo, el alcoholismo, la marginación, entre otros. Bukowski escribió esta novela apenas pudo renunciar a su trabajo, precisamente de cartero, por los 100 dólares al mes que el editor de *Black Sparrow Press*, John Martin, le daba. “Hank se lanzó a escribir *Cartero* al día siguiente de abandonar su empleo, dejando que las palabras brotaran directamente de él: acabó el manuscrito en menos de tres semanas.” (Cherkovski 168). Por lo tanto Bukowski escribe sobre el empleo que acababa de dejar.

Con respecto a la autoficción, podemos apreciarla en varios pasajes de *Post Office*, como cuando el autor hace referencia directa al nacimiento de su única hija: “Marina Louise, Fay named the child. So there it was, Marina Louise Chinaski. In the Crib by the window.” (156). Es interesante que Bukowski empleara el nombre verdadero de su hija, Marina Luoise Bukowski, y sólo haya cambiado su apellido por el de su personaje Henry Chinaski. En la biografía que escribió Cherkovski encontramos este pasaje “Frances había tenido problemas para registrar a la niña como Marina Louise Bukowski, ya que los padres no estaban casados. Exigió que la enfermera llamara a la oficina de registro del condado y comprobara las leyes. La enfermera volvió y dijo que en ese caso harían una excepción.” (114)

Sin embargo, no sólo los nombres son los que inscriben a esta obra en la autoficción, sino un elemento muy importante, la dedicatoria del libro. En la primera hoja de la novela, Bukowski decidió escribir “This is presented as a work of fiction dedicated to nobody”. Es decir que el autor emplea el pacto de ficción y en la novela hay referencias a la realidad. Considerando estas características podemos catalogar a esta obra como una autoficción, como comenta Ana Casas en el ensayo *La construcción*

*del discurso autoficcional*: “en cuanto a su heterogeneidad, las novelas autoficcionales suelen asumir una apariencia referencial, que se ve cuestionada desde el momento en que el lector empieza a percibir la mezcla de elementos narrativos que componen el relato, algunos provenientes del ámbito de lo ‘real’ y otros del de la ficción” (195).

La siguiente novela de Bukowski es *Factotum*. Esta vez seguimos a Henry Chinaski después de ser rechazado para enlistarse en el ejército con el motivo de la Segunda Guerra Mundial lo que lo lleva a buscar un empleo; sin embargo, el joven protagonista pierde cada empleo que consigue. En un episodio encuentra a un hombre desgarbado y desesperado que insiste en que Chinaski le dé trabajo, aunque este último no haya podido permanecer ni un mes en un empleo “‘Listen, my friend...’ he began. ‘Yes?’ I asked. ‘Listen, I’m a veteran of World War I. I put my life on the line for this country but nobody hire me, nobody will give me a job. They don’t appreciate what I did.’” (156)

*Factotum*, de igual manera, se puede interpretar como una autoficción. Un ejemplo de esto es el siguiente pasaje en el cual Chinaski es detenido por causar disturbios después de una borrachera y su padre va a recogerlo: “It’s bad enough you don’t want to serve your country in time of War...’ ‘The shrink said I was unfit.’ ‘My son, if it wasn’t for the First World War, I never would have met your mother and you never would have been born.’” (33) En el fragmento anterior se juntan dos referencias a la biografía del autor. La primera es el hecho de que no fue a la Segunda Guerra Mundial aunque tenía justo la edad para hacerlo; sin embargo, no fue porque un psiquiatra no lo encontrara apto para combatir, sino porque:

Hank sacó uno de los números más altos de llamamiento a filas de la historia —cerca del número 63.000.000, dice—, y como nunca se le había pasado por la cabeza alistarse como voluntario, no tenía que preocuparse de que le fueran a embarcar para ir al extranjero. Cuando le preguntan por qué no estaba en el servicio cuando el país entró en guerra, enseña simplemente la tarjeta de llamamiento. (Cherkovski 48).

En la autoficción no existe la intención de equiparar las obras con las biografías de los autores, pues como señala Manuel Alberca:

[...] leer estas autoficciones en la clave exclusivamente autobiográfica, es decir con afán de comprobar los datos biográficos conocidos para contrastarlos con los elementos ficticios, puede ser lícito y a veces inevitable, pero conviene destacar que este tipo de lectura conlleva a la disolución del efecto autofictivo, basado, como vengo diciendo, en la fluctuación entre lo novelesco y lo autobiográfico y el desplazamiento de uno a otro, o de uno en el otro. Ahora bien, la misma simplificación se producirá si se leyese estos libros como novelas totalmente ficticias, pues sin considerar ese anclaje referencial en la biografía del autor se perdería ese penduleo desarrollado por el texto (204).

La autoficción es un género ambiguo, que mezcla la realidad con la ficción, y, en algunos casos, como el anterior, están presentes las dos en el mismo pasaje.

El otro hecho real del pasaje anterior de *Factotum* fue que los padres de Bukowski sí se conocieron gracias a la Primera Guerra Mundial: “Henry Bukowski conoció a la que sería su mujer, Katherine Fett, en Andernach, Alemania, cuando le destinaron allí como soldado raso en 1920.” (Cherkovski 13). En este caso no es el escritor el que anuncia su obra como ficción, sino la portada de la misma novela: “*Factotum*. A Novel by Charles Bukowski”.

Con respecto a la autoficción en *Factotum*, hay que considerar que, Bukowski está creando en el lector una idea de sí mismo, una imagen, pero también está creando un discurso. En el ensayo “Autoficción: ¿Género literario o estrategia de autofiguración?” Julia Musitano plantea que:

Los autores construyen en sus textos figuras de escritor donde condensan imágenes que son proyecciones, autoimágenes o contrafiguras de sí mismos. Se proyecta en ellas una idea de sí, del escritor, pero también su lugar en la literatura, su relación con la tradición literaria, con sus modelos y precursores, su actitud frente a las instituciones y el mercado (3).

En *Factotum*, el personaje de Chinaski gira en torno al alcohol, el sexo y la crítica a la clase media norteamericana, como en *Post Office*. Esta vez integra su repudio a la guerra y a los daños

colaterales que ésta deja, como la crisis del desempleo. Bukowski remarca en sus pasajes precisamente una actitud respecto a la milicia. Si bien no podemos definir cuál es la opinión del autor sólo a través de su personaje, podemos pensar que está proyectando ideas propias al utilizar al personaje que hace referencia hacia su persona, Henry Chinaski, para expresarlas.

La tercera novela es *Women*, en la cual persisten los temas de sus anteriores novelas, sólo que esta vez se centra más en el sexo, aunque desarrolla la crítica a la clase media. De igual manera, en esta novela, el personaje de Henry Chinaski se le identifica más como un escritor, en comparación con las anteriores. Es decir, el personaje sigue consumiendo alcohol y viviendo en los barrios marginados de Los Ángeles, pero ya ha publicado y se empieza a crear una base de fanáticos que lo siguen. Obedeciendo a lo anterior, podemos equiparar este rasgo de Henry Chinaski en *Women* con el siguiente pasaje en la vida de Bukowski. En 1979, el escritor y poeta tuvo la satisfacción de escribir el prólogo de una de sus obras favoritas a cuyo autor expresó admirar profundamente. Fue el prólogo de *Ask the Dust*, novela escrita por John Fante: “I was a young man, starving and drinking and trying to be a writer. I did most of my reading at the downtown L.A. Public Library, and nothing that I read related to me or to the streets or to the people about me”. Ésa es entonces una anécdota escrita de primera mano por el autor y, en este sentido, cabe recordar un pasaje relatado por Henry Chinaski en la novela *Women*.

The next night I went alone. I sat at a table in the bar and drank. An elderly, dignified woman came up to my table and introduced herself. She taught English literature and had brought one of her pupils, a little butterball called Nancy Freeze. Nancy appeared to be in heat. They wanted to know if I would answer some questions for the class.

“Shoot.”

“Who was your favorite author?”

“Fante.”

“Who?”

“John F--a--n--t--e. Ask the Dust. Wait Until Spring, Bandini.”

“Where can we find his books?”

“I found them in the main library, downtown. Fifth and Olive, isn't it?”

“Why did you like him?”

“Total emotion. A very brave man.” (200 - 201)

De esta manera, en la novela se unen la realidad y la ficción con el hecho de que autor y narrador hablan sobre sus descubrimientos en una biblioteca: los dos admiran a John Fante y sus obras reales. Asimismo Chinaski incluyen datos factuales como la L.A Public Library que aún se encuentra en 5th Street en Los Ángeles.<sup>4</sup>

Por último, su cuarta novela, *Ham on Rye*, plasma las circunstancias que llevaron al pequeño niño alemán fanático del beisbol a convertirse en el Henry Chinaski de las tres novelas anteriores. Es posible que de estas cuatro novelas, ésta sea en la que con mayor dificultad se puedan cotejar los datos que aparecen. No obstante, su biógrafo y amigo, Neeli Cherkovski, comenta: “Para investigar el pasado de Bukowski he contado, principalmente, con su propio testimonio, con las respuestas que ha dado a mis preguntas.” (3)

*Ham on Rye* está compuesta por narraciones que abarcan desde su primer recuerdo, cuando era un bebé, hasta su adolescencia. La narración está situada, en su mayoría, en la Gran Depresión en Estados Unidos. Por esto se centra en la lucha de sus padres por conseguir trabajos o incluso comida para sobrevivir, dejando al joven Chinaski, hijo de inmigrantes que tiene muchos problemas para adaptarse, crecer sólo en un mundo que identifica como hostil y que no entiende.

Las narraciones que aparecen en *Ham on Rye* son difíciles de rastrear si queremos equipararlas con la biografía de Bukowski, y a veces nuestra guía es lo que el propio Bukowski pudo confesar como nos lo indica Cherkovski. Por otro lado, también existe la evidencia física en las mejillas de

---

<sup>4</sup>Dirección obtenida de: <http://www.lapl.org/>



Bukowski, que nos hacen recordar lo que el autor plasma en el siguiente pasaje: “Jr. High went by quickly enough. About the 8th grade, going into the 9th, I broke out with acne. Many of the guys had it but not like mine. Mine was really terrible. I was the worst case in town.” (122). Asimismo, en la biografía se comenta:

Finalmente Hank fue al Hospital General del Condado de Los Ángeles, en el extremo opuesto de la ciudad. [...] Cuando le llegó el turno, el médico le miró y llamó a otros médicos para consultarles. Uno de ellos dijo que era el peor caso de acné vulgaris que había visto en su vida. Hank estaba asombrado por su falta de sensibilidad. Hablaban de él como si no estuviese presente, en los términos más francos e insultantes. (27)

Este pasaje en *Ham on Rye* es equivalente a la anécdota de Bukowski; sin embargo, adquiere la definición de autoficción, en el momento en el que se mira la portada de la novela, donde nos aclara de manera explícita que se trata de una ficción: “*Ham on Rye. A Novel*”.

En estas cuatro novelas, Bukowski recurrió a los temas expuestos, donde sobresalen a veces uno y otras veces otro, narradas siempre por Henry Chinaski. Al recurrir a la autoficción en estas novelas, Charles Bukowski denuncia la marginación de los que no comparten la idea de triunfar sólo si se alcanza el sueño americano, puesto que están muy alejados de obtenerlo. De igual forma, se pone de manifiesto la desigualdad y el desencanto que él percibía en su época. Sin embargo, para su penúltima novela, *Hollywood*, su éxito como escritor ya le había traído fama y dinero cambiando de manera radical su estilo de vida.

Las novelas que denunciaban la pobreza, la marginalidad y la indiferencia, le trajeron éxito a su autor, y aunque todavía se percibe esa crítica al sistema, ciertamente Bukowski ya no figura dentro de la minoría oprimida.



## CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA NOVELA HOLLYWOOD

*You will ride life straight to perfect laughter,  
and that's the only good fight there is.*

**Charles Bukowski**  
Roll the Dice

A finales de los años 80, Bukowski vivía cómodamente con su esposa Lynda Bukowski y tres gatos, manejaba un lujoso auto BMW. El éxito le trajo dinero y la atención de importantes personajes, entre ellos el director Barbet Schroeder, quien produjo y dirigió el documental *The Charles Bukowski Tapes*. La obra consta de 52 entrevistas con alrededor de cuatro horas de duración. Fue en esta época cuando Schroeder solicitó a Bukowski escribir el guión de la película *Barfly*, la adaptación de su novela *Factotum*. Tras aceptar y terminar su labor de guionista, Bukowski escribió la novela *Hollywood*, donde narra la experiencia de conocer a Schroeder, de escribir el guión y el posterior estreno de la película: “A couple of days later Pinchot phoned. He said he wanted to go ahead with the screenplay. We should come down and see him” (*Hollywood* 1).

### **La autoficción en *Hollywood***

En la contraportada de *Hollywood* se lee el siguiente comentario: “There are many scandalous books about life in Hollywood, but none as poetic and dangerous as this, a *fictional chronicle* of Bukowski’s experiences writing the screenplay for *Barfly*”. Como se observa, el editor apunta el carácter ficcional de la narración de Bukowski y coincide con el punto de vista de Alberca quien indica que “una

autoficción es una novela o relato que se presenta como un relato, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (158). En este caso *Hollywood* se presenta, desde sus paratextos, como una ficción y a la vez como una crónica de algo ocurrido en el escenario hollywoodense. La novela llega al público como un “simulacro e ilusión artística por supuesto, pero también como un testimonio antropológico y crónica personal” (Alberca 295).

La interacción del lector con el texto y su identificación como autoficción dependerá del grado de conocimiento que tenga aquél sobre la vida del autor. En este orden de ideas, Manuel Alberca señala que “la superposición de versiones, coincidentes en unos momentos y divergentes en otros, crea una mitología frondosa, impenetrable para el lector, al que se le oculta la verdadera biografía y al que sólo el conocimiento de la vida real del autor le devolvería el auténtico referente con el que cotejar y contrastar esas versiones superpuestas del pasado personal” (294).

Ese cotejo de datos dará vida a los personajes de la novela que forman una especie de *roman à clef* del mundo hollywoodense. El *roman à clef*, que en español significa novela en clave, es la novela que tiene la función literaria o extraliteraria de representar eventos históricos y personajes, usualmente famosos, disfrazados de ficción.

A las personas reales representadas en la obra se les puede identificar por los nombres de sus personajes, ya sea por la semejanza en el sonido o por el uso de fragmentos de los nombres originales. Por ejemplo, en *Hollywood* algunos de los personajes públicos, y sus respectivos nombres en clave, serían los siguientes:

- Jean-Luc Godard es Jon-Luc Modard.
- Jean- Paul Sartre es Jean-Paul Sanrah
- Madonna es Ramona
- Jack Kerouac es Mack Derouac
- Sean Penn es Tom Pell

- David Lynch es Manz Loeb
- Isabella Rossellini es Rosalind Bonelli
- Werner Herzog es Wenner Zergog
- Taylor Hackford es Hector Blackford

La posibilidad de identificar a los personajes de la novela, como actores, productores, escritores, cantantes o directores conocidos de la cultura popular, hace al lector interactuar con el texto. No obstante, debemos de recordar que la autoficción se forma con la suma de ciertas características que analizaremos a continuación.

En el capítulo 26 de la novela *Hollywood*, sucede un fenómeno que podemos llamar autoficción y que consiste en un ejercicio del lenguaje, más que sólo una recolección de datos de la vida de Bukowski.

Apparently there is a well-known director who claims he has the dramatic rights to all the works about Henry Chinaski. ‘There is nothing I can do,’ he told me. ‘The deal is off.’

‘Henry Chinaski was the name I had used for my main character in my various novels. I had used the name again in the screenplay.

‘What is this bullshit?’ I asked.

‘It’s not bullshit. You have sold the rights to the Henry Chinaski character’ (144).

En este párrafo, Chinaski hace referencia a un hecho biográfico de Bukowski. La mezcla entre ficción y realidad es clara pues dicho fragmento está documentado en entrevistas y documentos oficiales. El pasaje trata de cuando el escritor vendió los derechos de la película *Post Office* a Taylor Hackford, un aspirante a director que trató de frenar la realización de *Barfly*, pues creyó que el contrato lo había hecho poseedor de los derechos sobre Henry Chinaski. La demanda no prosperó y el proyecto siguió su curso. Sin embargo, esto no es lo más interesante del extracto. Recordemos que en las líneas anteriores, el que está hablando es el narrador, Henry Chinaski, quien hace referencia a su propio “personaje”, Henry. Parecería que por un momento Charles Bukowski tomara el control de la

narración y hablara en términos autobiográficos. Julia Musitano comenta:

Los narradores y sus dobles en el espacio de la autoficción ocultan su yo tras las máscaras de la apariencia literaria para hacerse más presentes con sus ausencias. El autor es un haz de identidades fragmentadas que se dirige hacia una deseada e imposible disolución (7).

Es imposible saber a ciencia cierta a quién se refiere el autor y el narrador, ya que están ocultos en varios fragmentos de identidad. A simple vista, podría haber por lo menos dos escenarios: el primero es que Henry Chinaski está hablando de un personaje que, a su vez, escribe sobre otro personaje que se llama como él. En otras palabras, que Bukowski escribe sobre Chinaski y Chinaski sobre Chinaski. En el segundo escenario, quizá el propio Bukowski, enojado por algún motivo con Hackford, escribió una nota directa para él fuera de la ficción. Todo depende hacia qué lado nos queramos inclinar, al de la autobiografía o al de la ficción.

Al final de *Hollywood*, Bukowski vuelve a mezclar los planos narrativos en un diálogo que Chinaski tiene con su novia Sarah:

‘What are you going to do now?’ Sarah asked

‘About what?’

‘I mean, the movie is already over’

‘Oh, yes’

‘What will you do?’

‘There are the horses.’

‘Besides the horses’

‘Oh, hell, I’ll write a novel about writing the screenplay and making the movie.’

‘Sure, I guess you can do that.’

‘I can, I think.’

‘What are you going to call it?’

‘Hollywood.’

‘Hollywood?’

‘Yes...’

‘And this is it.’ (263)

La última línea de este fragmento nos hace preguntar: ¿quién dijo eso? ¿Bukowski o Chinaski? La frase ‘and this is it’ nos hace conscientes del libro que estamos sosteniendo en nuestras manos; de nuevo es difícil diferenciar lo real de la ficción. Podríamos pensar que se trata de un libro que Chinaski está escribiendo, pero lo que pone en duda esta posibilidad, si se infiere de lo que sólo plantea el texto, es que previamente en la novela, cuando Chinaski habla de las obras que él mismo ha escrito, éstas no coinciden con el nombre de las obras de Bukowski. Aun cuando es evidente la referencia a éstas. La novela *Hollywood* de Chinaski es la única obra que comparte el mismo título que la de Bukowski. Por ejemplo, Chinaski se refiere al guión y a la película de *Barfly* como *The Dance of Jim Beam*, y habla del documental de Will Parrinello, *Jack Kerouac, The Movie* de 1985, como *The Heart's Song* de Harold Pheasant. De esta forma, si fuera el caso, todas las obras mencionadas tendrían los mismos nombres. Lo anterior obedece al mismo juego por el cual Charles Bukowski alteró los nombres de la gente real por otros. Así, el autor esconde mostrando.

## **Bukowski ríe al último**

Se puede asumir que la novela *Hollywood* se puede interpretar como una autoficción; pero ¿cuál es el motivo que lleva a Bukowski a emplear este género en la novela? Tal vez la clave está en las palabras de Manuel Alberca pues, según indica el autor:

Podría darle como ficticio lo verdadero en una forma de simulación tímida, bajo la cual se expresarían, en clave de novela, verdades que el autor podría considerar inconfesables. O podría contar lo inventado como realmente sucedido, según una forma de mitomanía que permite proyectar aspiraciones y deseos que nunca fueron realizados, pero que definen a la persona como si se hubiesen cumplido. En ambos casos, el lector se tendrá que orientar por su intuición y de acuerdo con sus sospechas, pues nunca el autor de autoficciones le pondrá todas las cartas sobre la mesa, al contrario, jugará a confundirle. (297)

Es difícil saber la razón del autor para utilizar la autoficción, sin embargo, podemos interpretarla por los elementos que se encuentran en el texto como el desarrollo del narrador y cómo se relacionan los demás personajes con él.

En la época en que Charles Bukowski escribió *Hollywood*, se encontraba en el nivel social donde antes estaba su crítica, es decir, en la crítica al sueño americano de las clases altas que a la postre alcanzaría. Este cambio desde nuestra perspectiva no alteraría su esencia, lo que, es más, continúa criticando las mismas cosas con la diferencia de que ahora él forma parte del grupo motivo de reproche. La necesidad de la autoficción depende de los mismos elementos que la crean: “su relación con la tradición literaria, con sus modelos y precursores, su actitud frente a las instituciones y el mercado” (Musitano 3). En el caso de *Hollywood*, el personaje de Henry Chinaski es el de un escritor conocido por sus libros del bajo mundo de Los Ángeles, que Bukowski ha creado a lo largo de su obra. Es decir, Bukowski usa el modelo que creó para criticar al entorno en el que ahora está inscrito y para criticar al modelo mismo, quien es una referencia a su persona.

Chinaski no es reservado al momento de criticar a las personas que forman parte del entorno hollywoodense: “Many of the rich and the famous were actually dumb cunts and bastards. They had simply fallen into a big pay-off somewhere. Or they were enriched by the stupidity of the general public.” (94). Esto es una ironía<sup>5</sup>, puesto que Chinaski ya es parte de este mundo, es rico y famoso; sin embargo, de alguna manera, él se sigue considerando un alienado, aunque no lo está, puesto que, en la novela, convive con alegría con la gente de la farándula.

De la misma manera, Bukowski construye en *Hollywood* su autocrítica con ironía. Wayne Booth señala en su estudio *A Rhetorics of Irony* que la ironía se logra “oscureciendo lo que es claro,

---

<sup>5</sup> Según el Diccionario Akal de Términos Literarios, una ironía es: “Figura de pensamiento por la que expresamos una idea totalmente distinta de lo que pensamos o sentimos, pero siempre dejando claro el verdadero sentido, es decir, lo que sentimos o pensamos realmente” (202).



mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación”(204) Bukowski usa las referencias hacia su persona y oscurece las intenciones verdaderas de los otros personajes hacía Chinaski. Los personajes que no tienen relaciones amistosas con Chinaski se expresan de su obra en un tono desenfadado, como en este fragmento donde el productor de la película habla con Chinaski después de verla en pantalla: “‘Harry,’ I said, ‘you’ve got a winner.’ ‘Yes, yes, a great screenplay! Listen, I heard you’ve done a novel about prostitutes!’ ‘Yes.’ ‘I want you to write me a screenplay about that. I want to do it!’ ‘Sure, Harry, sure...’” (318). Si consideramos que esta novela puede interpretarse como una autoficción, podríamos asociarla con su autor, y que, aunque Bukowski no escribió una novela sobre prostitutas y su oficio, podríamos remitirnos a *Women*, por ejemplo, donde escribió sobre mujeres cuya conducta sexual era, para muchos, escandalosa según sus convenciones morales, o bien, menciona la prostitución, pero no es el tema principal de la obra. Así pues, cuando Harry emplea la palabra *prostitutes*, no sólo pretende denigrar a las mujeres descritas en la novela, sino también a la novela misma, puesto que implica una total incomprensión o falta de interés en lo escrito. El personaje no está interesado ya en la obra del escritor, sino en su situación actual de escritor famoso, y en cómo puede sacar algún beneficio de eso. Lo dicho se anuncia desde el principio en diversos pasajes de la novela: “Chinaski. Chinaski. Motherfuck. I’ve read all your books, all your books! I can kick your ass, Chinaski. Hey, Chinaski, can you still get it up? Chinaski, Chinaski, can I read you one of my poems?” (64)

Sabemos que Bukowski fue también un prolífico escritor de poesía, con una colección de más de 50 poemarios publicados, con títulos como: *What Matters Most Is How Well You Walk Through the Fire* (1989), *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills* (1969) o *Mockingbird Wish*

*Me Luck* (1972) y hasta ahora el número de recopilaciones de cuentos cortos haciende a 13 como la afamado *Hot Water Music* (1983). En *Hollywood* Chinaski nos narra un episodio que hace referencia a las obras de cuentos cortos y poesía que ha escrito:

Some of the crew had books of mine. They asked for autographs. The books they had were curious ones. That is, I didn't consider them my best. (My best book is always the last one that I have written.) Some of them had a book of my early dirty stories, *Jacking- Off the Devil*. A few had books of poems, *Mozart In the Fig Tree and Would You Let This Man Babysit Your 4 Year Old Daughter?* Also, *The Bar Latrine Is My Chapel* (178).

Los títulos de los poemarios y la colección de cuentos cortos de Chinaski nos recuerdan al estilo de los títulos largos de las obras de Bukowski. El autor parece parodiar sus obras en la novela, pues dado el contexto y las muestras previas de que esta novela está haciendo referencias al mundo real, ésta podría también ser una de ellas.

Gracias a este panorama, podemos ver cómo a lo largo de la novela Bukowski utiliza a Chinaski para referirse a sí mismo. Como lo menciona Javier Ávila en su tesis doctoral:

A surprising aspect of Bukowski's depiction of Chinaski is that after presenting him for decades as the antithesis of the American Dream—as evidenced in his early novels *Post Office* and *Factotum*, his two following works, *Women* and *Ham on Rye*, and his screenplay *Barfly*—toward the end of his life Bukowski presents the character as a distanced contradiction to his early rebelliousness. In many ways, the older Chinaski we see in Bukowski's last novel about the character, *Hollywood*, depicts him not as the antithesis but as the fulfillment of the American Dream (10).

La crítica de los otros personajes hacia Chinaski, su incomprensión y rechazo, crean un efecto crítico del autor sobre sí mismo, sobre la persona en que se convirtió a través del tiempo, el éxito alcanzado, y sobre los personajes que forman parte de *Hollywood*. También las referencias a su obra, en forma de parodias, nos dan la impresión de que Bukowski tenía la capacidad de reírse de sí mismo. Como afirma Charlson: “The blend includes the directness of Hemingway (an early hero),

the freedom to be profoundly honest, and the ability to laugh at himself and make us laugh as well”  
(Charlson 7). Aunque al principio trató de alienarse de la sociedad, sobre todo de las altas esferas,  
terminó integrándose y disfrutando de ella, algo que consideramos se tomó con buen humor.



## CONCLUSIONES

La experiencia es un conocimiento adquirido a través de una situación vivencial. Esto implica un aprendizaje personal que si quisiéramos transmitir, antes tendríamos que enfrentar a una opinión externa. En una entrevista de 1975 para la revista *Grapevine*, Charles Bukowski hizo la siguiente declaración:

Grapevine: ¿Tienes un tema central en tu ficción?

Bukowski: La vida con una “v” minúscula.

Grapevine: ¿La experiencia?

Bukowski: Una parte son experiencias, otra son cosas que escucho, que vislumbro (Howard 117).

Las palabras de Bukowski no parecen extraordinarias en este punto, ya que sus experiencias plasmadas directa o indirectamente en sus novelas impulsaron el presente análisis. Durante este acercamiento a su obra, detectamos aspectos de la novela *Hollywood* que permiten clasificarla como autoficción, es decir, como él mismo señala en la entrevista, se trata de ficciones basadas en su vida. Esto nos hizo formular preguntas acerca de los motivos subyacentes para usar esos elementos en un texto. En primera instancia, descubrimos que las novelas del “yo” pueden ser difíciles de definir, ya que fluctúan entre la ficción y la realidad. Como se comprobó, la obra de Bukowski no es la excepción, pues tiene varios elementos que corresponden al género de la autoficción.

Es posible que sea difícil delimitar la ficción y la realidad, pues sus fronteras son poco claras. Consideramos que un punto importante en este sentido es nuestro argumento de que todo depende de la información extratextual del lector. En otras palabras, si éste no sabe algo sobre el autor de la novela *Hollywood*, podría pensar que se trata del diario de algún personaje famoso o, por el contrario, creer que es una novela completamente ficticia.

En esta tesina no se exploraron los subgéneros de la autoficción, tales como la *autobiofiction* de Manuel Alberca o el *faction* de Truman Capote cuyas diferencias son mínimas a pesar de contar con características más específicas, ya que aún cuando se expusieran, existiría la misma dificultad de establecer sus límites y definiciones. Lo que sí se pudo comprobar es cómo funciona la autoficción para generar interacción con el lector y, hasta cierto punto, estimular en él el deseo de explorar biografías, entrevistas y todo material disponible para comprender mejor al autor.

Asimismo, se comprobó que Henry Chinaski representa una referencia para la investigación sobre Charles Bukowski. Pudimos trazar una línea cronológica muy clara sobre las experiencias que tuvo el escritor y el desarrollo de su obra, lo que nos permitió concluir que después de conseguir el estrellato editorial, Bukowski sigue cuestionando la clase social que encarna el sueño americano. También descubrimos que al ingresar a ese nuevo rango, el novelista quiso incluirse en su propia crítica manteniendo la misma ideología rebelde e inconformista con la que llevó su vida a todos los extremos posibles.

La relevancia de este estudio consiste en adquirir conciencia de que a pesar de que un autor puede utilizar la misma estrategia dentro de sus obras, es probable que lo haga para lograr un efecto distinto en cada texto, justo como sucede en la autoficción.

Finalmente, consideramos que el autor fungió como un filtro para representar su propia realidad, que fue un observador de su entorno y un estudioso de su desempeño en él. Por lo tanto, asumimos que escribió sobre el mundo, a través de lo que mejor conocía. Sería interesante analizar su última novela *Pulp*, donde se aleja de esta costumbre para adentrarse en el terreno de la ficción e incluso la fantasía. Por ahora basta afirmar que adonde llegó Bukowski, también llegó Chinaski y que allí ambos sonríen mientras chocan sus copas.

# BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

Ávila, Javier. *Henry Chinaski's Futile Road from Self-protection to Self-destruction in the Works of Charles Bukowski*. Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía, Indiana University of Pennsylvania. The Graduate School and Research Department of English. Pensilvania, 2010.PDF.

Ayuso de Vicente, Ma Victoria , Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos Ed. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.PDF.

Booth, Wayne. *A Rhetorics of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974. PDF.

Bukowski, Charles. *Factotum*. Nueva York, HarperCollins, 2002. Impreso.

---. *Hollywood*. Edinburgo: Canongate Books Ltd., 2007. Impreso.

---. *Ham on Rye*. Nueva York, HarperCollins, 2002. Impreso.

---. *Post Office*. Nueva York, HarperCollins, 2002. Impreso.

---. *Women*. Nueva York, HarperCollins, 2002. Impreso.

---. *What Matters Most is How Well You Walk Through the Fire*. Nueva York: HarperCollins e-books. 2009.

MOBI.

---. Prólogo en *Ask the Dust*. Nueva York: HarperCollins, 2001. Impreso.

Casas, Ana. “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid- Fráncfort del Meno: (2010): 193-211. Web. 14 Nov 2013. PDF.

Cáseda Teresa y Jesús Fernando. “Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia.

Una aproximación”. *Revista de estudios filológicos* 23 (2012) Web. 18. Jul 2014. Web.

Charlson, David Jon. *Charles Bukowski: Autobiographer, gender critic, iconoclast*. Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía, Iowa State University. The Department of English Iowa, 1995. PDF.

Cherkovski, Neeli. *Hank: La vida de Charles Bukowski*. Madrid: Anagrama, 1993. Impreso.

Doubrovsky, Serge. “Autofiction” *Auto/Fiction*. (Julio 2013) 1-4. Web. 5 Dic. 2013. Web.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1986. Impreso.

Howard, Douglas. “Entrevista Charles Bukowski 1975” . *Charles Bukowski, ellos quieren algo crudo: 30 años de entrevistas*. Monterrey: Nitro/ Press, 2013. Impreso.

Lecarme, Jacques. “L’autofiction : un mauvais genre?” *Autofictions & Cie*: 6 (1994) 277. PDF.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. PDF.

Musitano, Julia. “Autoficción: ¿género literario o estrategia de autofiguración?” *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 15.10 (2010). PDF.

Nettelbeck, F.A. “Charles Bukowski responde diez preguntas sencillas” *Charles Bukowski, ellos quieren algo crudo: 30 años de entrevistas*. Monterrey: Nitro/ Press, 2013. Impreso.

Perkins, Michael. “Charles Bukowski: el poeta enojado” *Charles Bukowski, ellos quieren algo crudo: 30 años de entrevistas*. Monterrey: Nitro/ Press, 2013. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1998. Impreso.

Rexroth, Kenneth. “There’s Poetry in a Ragged Hitch-Hiker”. *The New York Times*, 5 7 (1964). Web. 29 Ene 2013. Web.

Verdú, Vicente. *El planeta americano*. Barcelona, Anagrama, 1996. PDF.





