



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Análisis de los tipos de narrador en el libro de cuentos *Putas Asesinas* de Roberto Bolaño

T e s i s

que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Joelle Arleen Durán Robles

Asesora:

Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías



Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, a Dios y a mi hermosa Virgen de Guadalupe por guiarme en este camino, alumbrándome siempre y dándome las fuerzas para seguir adelante. También agradezco profundamente al Seminario de Técnicas y Metodología de la Investigación Literaria del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras, por su labor tan grande y desinteresada. Gracias a la vocación y excelencia de cada uno de sus miembros muchos alumnos hemos llegado a la meta, al Doctor Daniel Gutiérrez por ser un gran maestro, ayudarme a perder el miedo y comenzar a escribir; al Doctor Hugo Del Castillo por sus acertados comentarios y rigurosa revisión de este trabajo. Y, sobre todo, gracias infinitas a la Doctora Ainhoa, que sin conocerme aceptó guiar mi trabajo y construirlo junto conmigo, sin ella, esto no hubiera sido posible. Gracias por su gran corazón y paciencia para conmigo; también por su amistad y complicidad desde la distancia, gracias Doctora, la admiro tanto. Gracias también a la maestra Jocelyn Martínez por sus valiosas sugerencias. A mi querido maestro, el Doctor Manuel Garrido, a quien admiro y aprecio con todo mi corazón por ser un maestro de vida y por haberme enseñado a leer a grandes autores entre ellos Roberto Bolaño, de quien ya no pude despegarme.

Y, finalmente, quiero agradecer a mi familia, amigas y amigos por su apoyo incondicional; a mi mamá por ser mi mayor motivación y mi mayor fan. Gracias por siempre estar ahí y darme lo mejor, por socorrerme, ubicarme y comprenderme. Gracias a ti, lo logré. A mi papá por su tierna exigencia, su cariño y su apoyo sin medida, sin eso no conocería hasta dónde puedo llegar, y también por todas las veces que me compró miles y miles de libros sin quejarse para que yo pudiera realizar este trabajo. Esto es para ustedes. A mi hermano por su amistad y cariño hacia mí; por retarme a ser mejor cada día, por auxiliarme cuando entraba en desesperación y no sabía qué hacer, gracias por tu gran corazón. Gracias a mi querido compañero Daniel por sostenerme cuando no podía más, por estar conmigo en todo momento, en los de alegría y en los de llanto, cuando no encontraba comprensión en ningún sitio, tú me diste paz. Gracias por tu paciencia y por tanto amor.

Gracias a todas las personas que me han ayudado de alguna u otra forma, discúlpenme si no las menciono aquí, ustedes saben quiénes son, gracias por sus palabras de aliento, por su compañerismo, por su amistad. Y por último gracias a mi gran angelito de cuatro patas Cimabue, por su fiel compañía, amor y consuelo. Siempre a mi lado, desvelándose horas enteras mientras yo escribía o leía frente a la computadora.

Gracias infinitas a todos. Gracias, gracias, gracias.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Narradores heterodieéticos con focalización interna fija en el personaje “B”.....	13
1.1. “Últimos atardeceres en la tierra”. La independencia del narrador respecto a la del personaje focalizado B.....	20
1.2. “Días de 1978”. Choque de perspectivas entre el personaje focalizado y el narrador.....	24
1.3. “Vagabundo en Francia y Bélgica”. Consonancia y disonancia entre el narrador y B, supremacía del narrador.....	29
Capítulo II. Narradores homodieéticos testimoniales.....	35
2.1. “El Ojo Silva”. Falsa narración delegada.....	37
2.2. “Prefiguración de Lalo Cura” Narrador testimonial hacia su propio pasado y hacia otros personajes.....	41
2.3. “Putas Asesinas” Una mirada retrospectiva del narrador como personaje.....	44
2.4. “El retorno” El testimonio del personaje hacia su propio cuerpo.....	48
2.5. “Buba” Un personaje misterioso, construcción y focalización.....	53
2.6. “Dentista”. Juego de focalizaciones.....	56
Conclusiones	65
Bibliografía	72

Introducción

Roberto Bolaño es un escritor que se ha consagrado en las últimas décadas como uno de los autores más importantes en Latinoamérica. Incluso, forma parte ya, de aquello contra lo que luchó a lo largo de su narrativa: el canon literario. Felipe Ríos Baeza describe la obra de Bolaño como esencialmente anticanónica (28) al estar constantemente, tanto personajes como episodios, en una “tensión entre el ejercicio de regularización de ciertas instituciones representativas del centro de poder cultural—como el canon, la academia, la crítica literaria o los consorcios editoriales[...]” (21). Aun así su obra ha sido estudiada por la academia y en el campo de los estudios hispanistas, destacan las siguientes obras: *2666* (2004), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000). En estas los temas trabajados, siempre desde una perspectiva biográfica, suelen ser los mismos: la memoria (Espinosa, Moro); la violencia y el golpe militar chileno (Agudelo Molina, Balmaceda, Aguilar) y el exilio (Figuroa, Rocco). Sin embargo, la producción cuentística del autor no ha sido abordada con detalle en comparación con las antes mencionadas; es por esto que esta tesis se centrará en el análisis estrictamente narratológico, específicamente los tipos de narrador, de uno de sus libros de cuentos: *Putas Asesinas*, publicado por primera vez en 2001.

Putas Asesinas ha sido un libro relegado al margen de la obra general de Bolaño, calificado junto con *Monsieur Pain* y *El gaucho insufrible* (este último también un libro de cuentos) como “francamente malos” por Jorge Volpi. Cito a continuación las palabras del escritor:

En los años siguientes, Bolaño escribió libros excelentes (*Nocturno de Chile*, su tercera obra maestra), escribió libros regulares (*Amuleto*, *Amberes*) y, como cualquier gran escritor, también escribió libros francamente malos (la insufrible *Monsieur Pain*, los irregulares *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*). De hecho, voy a decir algo que los fanáticos de Bolaño no me van a perdonar: a mí no me gustan los cuentos de Bolaño; es más, creo que Bolaño no era muy buen cuentista, aunque tenga un par de cuentos memorables. Confieso que siempre he tenido la impresión de que los cuentos de Bolaño al igual que, en otra medida, sus poemas, eran con frecuencia esbozos o

apuntes para textos más largos, para la distancia media que tan bien dominaba y para las distancias largas que dominaba como nadie. (82)

Como podemos observar, las razones del escritor Jorge Volpi son personales, a él no le *gustan* los cuentos de Bolaño, no le *parece* un “buen cuentista”. Mejor dicho, Volpi considera que los cuentos eran esbozos para textos más largos ¿quizás novelas? Aquí podemos ver que el cuento frente a la novela está considerado como un género menor sin justificaciones sólidas (Piña-Rosales). Probablemente esta relegación agradaría a Bolaño, un escritor al que siempre le gustó permanecer en los márgenes de la cultura, la mayor parte de la poética de Bolaño tiene que ver con esto. Felipe A. Ríos Baeza, especialista en la obra de Bolaño, trabaja a profundidad el concepto de margen en su libro: *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el margen y la cultura*. La propuesta de Felipe Ríos, en cuanto a la marginalidad en Bolaño, consiste en entender el margen, a partir de la teoría de Lotman y de los polisemistas, como una frontera semiótica que es bilingüe (encuentro con un espacio determinado de posiciones idiomáticas contrarias), y además es una zona de indeterminación, caracterizada por una caótica presencia de interferencias, las cuales llevan los centros semióticos hacia la inestabilidad o hacia la diseminación. A partir de esta definición, el autor propone que: “Situado en esta compleja «frontera» es que Roberto Bolaño procurará introducir una serie de discursos y herramientas narrativas ‘marginales’ donde el sistema binario *interior/exterior* (asumiéndolo como una variante de *centro/periferia*) quedaría diseminado.” (Ríos 20) Algunos de los temas marginales trabajados en este libro son: la ciencia ficción, el relato erótico/pornográfico, la novela policial, lo fantástico y sobrenatural, el cine bizarro y la incorporación de la cultura de masas.

Ahora bien, en la actualidad, a pesar de ser un autor ampliamente estudiado en el mundo hispánico, toda la obra cuentística de Bolaño, junto con su poesía, permanecen en el margen¹. El centro de los estudios bolañistas está enfocado en la producción novelística del autor. Es importante destacar que lo poco que se ha trabajado de este libro de cuentos. No se ha hecho de manera total, es decir, no hay estudios sobre los cuentos como pertenecientes a una unidad (el hecho de que pertenecen a un *libro* y no son un *ciclo de cuentos*), sino que se han trabajado algunos de ellos por separado, especialmente: “Últimos atardeceres en la tierra”, “Carnet de Baile”, “Encuentro con Enrique Lihn” y “El Ojo Silva”, todos ellos señalados como autobiográficos por la crítica. Hay una tendencia general por catalogar todos los cuentos de Bolaño, e incluso sus novelas, como autobiográficas, lo que es innegable, pero me parece una medida pobre y ya fosilizada. Pobre porque sesga los resultados de posibles análisis no relacionados con lo biográfico, rechazando el contenido sobre elementos narrativos de las obras como personajes, narradores, espacios y perspectivas, por mencionar algunos. Fosilizada porque es uno de los enfoques más antiguos en los estudios literarios y el cual se ha visto que no brinda un análisis profundo a la literariedad de la obra más allá de lo biográfico que, en lugar de contribuir a los estudios bolañistas, los estancan e impide que se abonen elementos nuevos a la poética del autor.

Sobre “Últimos atardeceres en la tierra” Mónica Maristain en su libro: *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*; señala:

El hombre viejo se conmueve y sus ojos, humedecidos, evocan la emoción experimentada cuando leyó por primera vez “Últimos atardeceres en la Tierra”, el relato del viaje que hizo con su hijo a Acapulco en los años ochenta. “Así fue, así fue tal cual lo cuenta en el libro”, dice León. Se trata de un cuento que forma parte de un grupo de trece, reunidos en el libro *Putas Asesinas*, publicado en 2001. En el relato mencionado, el gran peso autobiográfico de la historia, confirmada por el padre del escritor, refleja la extrañeza de una relación atravesada por las diferencias, en la que el hijo siempre aparece confundido y extraño frente a la presencia de su progenitor. (43)

¹ Ejemplo de esto es el hecho de que en TESIUNAM ya hay dieciséis tesis acerca del autor, sin embargo, sólo una de ellas analiza los cuentos y ninguna la poesía. (4/02/21)

Este tipo de análisis nos sirven para iluminar aspectos temáticos de los cuentos y darles una explicación lógica, a partir de la vida del autor; como esta: la relación entre León y Roberto Bolaño (padre e hijo) explica el comportamiento del personaje “B” en el cuento “Últimos atardeceres en la tierra”, sin embargo, como se ha estado diciendo, es necesario ir más allá.

La entrevista “Siempre quise ser un escritor político” gira en torno a *Putas Asesinas*, no obstante, las respuestas de Bolaño siempre logran desviar la pregunta original, lo que sí está claro es que el autor rechaza *Putas Asesinas* como un libro autobiográfico; las únicas biografías que le parecen interesantes son las de los policías y los asesinos, ya que: “de alguna manera rompen ese molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo. El policía y el detective parecen ajenos a esa mecánica. En sus biografías o autobiografías siempre hay otra cosa, un juego, un crucigrama que te dice acércate al espejo y mira.” (en Orosz “Siempre quise”) En esta misma entrevista rechaza también la existencia de elementos novedosos en su libro de cuentos, lo que parecería un contraargumento para esta propuesta de investigación en la que se propone encontrar dichos elementos, pero, en realidad, el autor lo rechaza respecto a la categoría general de temas “desde los griegos los temas, al menos en Occidente, son cuatro, con suerte cinco.” (Orosz “Siempre quise”)

Hay algo más en estos cuentos que pura autobiografía. Se debe analizar la forma y el contenido conjuntamente para saber cuáles son las innovaciones y propuestas que hace Bolaño en *Putas Asesinas*. Es inútil forzar el análisis para demostrar que es autobiográfico y que, por ejemplo, todo refiere al Chile de la dictadura militar, valiéndose de elementos narrativos, como es el caso del artículo publicado por Gloria Agudelo Molina, sobre “El Ojo Silva”, donde, si bien hace aportaciones valiosas sobre el título y el por qué es un cuento postmoderno, además de señalar el relato enmarcado y la inestabilidad de la voz narrativa, no destaca uno de los problemas más importantes hacia el final de relato, en el que de pronto la voz narrativa se convierte en un narrador

omnisciente, cuando párrafos atrás esta estaba delegada al personaje El Ojo. Este punto se verá más adelante cuando se analice este cuento utilizando la narratología como guía. El punto al que quiero llegar es que Agudelo Molina desemboca todo su análisis del cuento en: “Como en un movimiento en espiral, con la historia ocurrida en la India se está repitiendo en “El Ojo Silva” lo sucedido en Chile”. (48). Aquí una respuesta del propio autor en una entrevista realizada para la televisión argentina: “Nunca he pretendido explicar Chile con mi narrativa ni con mi poesía.” (Díaz Oliva) Esto confirma que el mismo escritor no estaba de acuerdo con la lectura de su literatura desde este enfoque biográfico o histórico.

En el prólogo a los *Cuentos Completos*, editado por Alfaguara, la crítica y escritora Lina Meruane, respecto al conocido hecho de la detención de Bolaño en Chile (en el que dos militares estaban a punto de matarlo, pero al reconocerlo como su antiguo compañero de escuela lo dejan libre), nos dice lo siguiente:

El episodio se menciona también en «Compañeros de celda» y en «Carnet de baile» y reaparece en «Últimos atardeceres en la Tierra», donde B le cuenta a su padre que en Chile estuvieron a punto de matarlo. «Su padre lo miró y se sonrió» y preguntó: «¿Cuántas veces?», y cuando el hijo responde que dos el padre se ríe a carcajadas. El padre no se había creído ese cuento como sí lo hicieron algunos lectores por fuera de los libros. Esa historia generó especulación sobre si era o no cierta, pero no sería la única: los reseñistas ingenuos y los futuros biógrafos volverían a caer en la irresistible trampa que B les tendía al arrojarles pedazos desnudos de su biografía con otra ropa y al cargar cada relato de referencias exactas pero engañosas. Su voz literaria, tan personal, creaba ficciones de cercanía y autenticidad (autenticidad que el mismo B se encarga de parodiar en «El gaucho insufrible», ese cuento escrito en homenaje a Borges). Dicho de otra manera, B se había ocultado en la pieza oscura de la ficción mientras sus lectores intentaban averiguar su paradero, vueltos, esos lectores, detectives privados. (11)

Este tipo de aficiones en Bolaño ha generado que la crítica, tan afanada en encontrar la biografía del autor en su obra; haya dicho cosas tan descontextualizadas como que el escritor era un adicto y la causa de su muerte había sido por una sobredosis (Libros de mentira, “¿Bolaño adicto?”), todo esto a partir de una lectura biográfica del texto “Playa” (por cierto, único escrito ficcional de *Entre Paréntesis*) en la que el personaje es un adicto. Ante casos como este, es notable la urgencia de estudios serios sobre la obra de Bolaño, separándolo considerablemente de su vida

personal, sin dejar de lado, por supuesto, las cosas positivas que puedan aportar para esclarecer algunos aspectos importantes.

El análisis de los cuentos de Bolaño exige aspectos narrativos específicos para su comprensión, tal y como lo señala Felipe A. Ríos, quien, en su libro ya mencionado, nota la deficiencia y señala la necesidad que hay de análisis más profundos en torno a la obra de Bolaño:

A pesar de que «tiempo» y «espacio» son nociones fenomenológicas que pueden ser analizan (*sic.*) en apartados distintos, para la comprensión global de la literatura «marginal» de Bolaño hay que entenderlas como una sola categoría perteneciente a la circunstancia perceptiva, en tanto simultaneidad, de varios de sus protagonistas. Los espacios fronterizos resultan contrastantes o movibles para los personajes porque en cercanía con los «bordes» la percepción de un *tiempo* (reconocible como «cronológico» o «civil») también se distorsiona. Los personajes habitan realidades caóticas en las que se aúnan dos o más temporalidades, o bien concentran su atención en escenas que hacen que el tiempo de la vida cotidiana se acelere o se ponga en pausa, lo que empuja necesariamente a reflexionar sobre una dimensión teórica más amplia que meras analepsis o prolepsis. (247)

Como podemos ver, Felipe Ríos apunta, además, la importancia de no quedarse con meras etiquetas narrativas, sino de reflexionar sobre una dimensión teórica más amplia que esta. De ahí la importancia e insistencia en estudiar contenido y forma.

Ríos Baeza hace aportaciones sobre algunos de los cuentos de este libro, por ejemplo, sobre “El Ojo Silva” analiza la crítica que hay hacia las publicaciones editoriales y hacia el canon literario: “Allí los personajes mantienen un diálogo que sugiere que las actividades de publicación y distribución son meras complacencias hacia los mecanismos de legitimación del canon, debido a las consecuentes recompensas monetarias.” (69) Asimismo, habla sobre el quehacer poético de los personajes de Roberto Bolaño y cuál es la finalidad de esto. El autor marca una posible respuesta en el cuento “Gómez Palacio”:

La visión regresiva que tiene el narrador acerca del obrero, corriendo a sus doce o quince años, parece significar que el ejercicio de la poesía se liga estrechamente, y en el menos favorable de los sentidos, a una puerilidad y una fragilidad propias de la adolescencia [...] en la narrativa de Bolaño los personajes letraheridos se curarán con el desengaño que la vida misma irá presentándoles [...]. (100-101)

De la misma forma que Maristain sobre “Últimos atardeceres en la tierra”, Ríos habla de la decisión de Bolaño de explorar en el vínculo afectivo entre padre e hijo, describiendo de forma general la anécdota y abordándola desde la perspectiva biográfica (228-229). En el segundo libro de esta serie de análisis de la obra general de Bolaño: *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen II. Espacios, tiempos y personajes «marginales» en su obra*. Ríos explica que en el cuento “Vagabundo en Francia y Bélgica” el personaje B (alter ego de Arturo Belano) comienza su viaje por Europa y es ahí donde comienza la semilla de su viaje errático por el mundo en busca de su amigo Ulises Lima y también en busca del sentido de la vida; hecho que continuará en otros de sus libros, por lo que el autor considera este cuento como el origen de sus siguientes viajes. (165)

“Prefiguración de Lalo Cura” es mencionado y trabajado desde la manera en que la pornografía interviene desde la periferia en el cuento. Este análisis es bastante completo, sin embargo, no hay un análisis narratológico de este, sino más bien temático. (154-157) Sobre “Putas Asesinas” Ríos Baeza elabora un análisis que funciona para desarrollar otro o ampliar el mismo: “La protagonista parece utilizar al personaje Max únicamente como compensador sexual en la primera parte del relato; en la segunda, en cambio, importa como pasivo receptor de su intento de ir construyéndose híbridamente una identidad como mujer.” (223-226). En otras páginas, el estudioso remite al cuento “El retorno” en el que se pueden ver los procedimientos anticanónicos para con el relato fantástico, al cumplir este con algunas de las características de los relatos fantásticos en los que hay “aparecidos”, que, si bien no son muchos, en la obra general de Bolaño tienen una atención especial y representan “otra estrategia de apertura anticanónica desde el margen.” (Ríos 188). Sobre “Buba”, otro de los cuento pertenecientes a este libro, habla sobre “ritos conjuradores” en la obra de Bolaño y que este es el ejemplo por excelencia: “El único relato que cumpliría estas características sería “Buba” incluido en *Putas Asesinas*, en el que un equipo de

fútbol con resultados paupérrimos comienza a ganar debido a los rituales sangrientos que celebra Buba, el nuevo refuerzo africano [...]”(181); esto, según Felipe Ríos Baeza, representará otra estrategia de apertura anticanónica desde el margen, al ser Buba un símbolo que representa los ritos anticanónicos (contrarios al cristianismo). Finalmente, otro de los cuentos de *Putas Asesinas* trabajados por este bolañista es “Carnet de baile” en el que se aborda la crítica de Bolaño hacia Neruda como parte de ese canon fosilizado:

Si en *Los detectives salvajes* la figura de Paz es denostada por las opiniones adolescentes de los realvisceralistas, y se conoce una contraparte amable en el monólogo de su secretaria personal, Clara Cabeza, el cuento «Carnet de Baile», incluido en *Putas Asesinas*, ayudará a desentrañar las estrategias de la crítica para posicionar a Neruda como ese «sol muerto» que sirve como patrón de medición de sus replicantes satélites. (79-80)

Como se puede ver en todas estas citas anteriores, el enfoque de Ríos Baeza es desde el margen, es decir, él analiza toda la obra de Bolaño considerándola como una lucha constante contra el canon literario, por lo que todos los recursos del autor son considerados como estrategias de apertura y transgresión de ese límite hacia el mundo canónico y centralizado de la literatura. Los análisis que este hace son de tipo temático, y son los más completos que existen hasta ahora, pero sin emplear herramientas como la narratología, por lo que en el presente trabajo se hará un estudio estrictamente sobre los tipos de narrador en *Putas Asesinas*, considerando esto una base para futuros estudios de la obra de Bolaño.

Sin contar los análisis de Ríos Baeza, la mayor parte de los análisis sobre las distintas obras de Bolaño, están enfocados en temas históricos y sociales (Aguilar, Balmaceda, Saucedo Lastra), así como en su producción novelística; predominando siempre el estudio desde lo biográfico (Maristain, Paz Soldán y Faverón Patriau). Los diferentes temas ya mencionados al principio de este trabajo (la memoria, la violencia, el golpe militar chileno, el exilio) son trabajados a través de distintas perspectivas que han sido muy útiles y hoy iluminan muchos de los aspectos necesarios para quien desee adentrarse en el gran universo de Bolaño; sin embargo, estos estudios pocas veces,

o casi nunca, hacen un análisis riguroso de la voz narrativa, la cual, es una de las claves para comprender de manera profunda y más precisa, la obra cuentística del autor. Por ello, el análisis que se realizará en este trabajo será estrictamente sobre los tipos de narrador presentes en cada uno de los cuentos de *Putas Asesinas*. El que es su último libro de cuentos publicado en vida, esta obra amerita atención y un trabajo metódico de análisis narrativo que ayudará a descifrar el mecanismo y la particularidad de sus cuentos.

Con el fin de lograr este cometido, en el primer capítulo se trabajarán los narradores heterodieéticos con focalización interna fija en B, señalando las características principales de éste, así como la función de cada uno de sus recursos dentro del relato. Los cuentos que se abarcarán en este capítulo son: “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Vagabundo en Francia y Bélgica”. En el segundo capítulo se abordarán exclusivamente los narradores heterodieéticos testimoniales: “El Ojo Silva”, “Prefiguración de Lalo Cura”, “Putas Asesinas”, “El retorno”, “Buba” y “Dentista”.

Los cuentos que se dejaron fuera del análisis son los siguientes: “Fotos” “Gómez Palacio”, “Carnet de baile” y “Encuentro con Enrique Lihn”, sin embargo, al final de cada capítulo se abordarán brevemente, ofreciendo también su clasificación, y se explicará por qué no se incluyeron dentro de los análisis. Finalmente, en las conclusiones se ofrecerá una visión general de este libro de cuentos y de las aportaciones que este estudio brindará para nuevas líneas de investigación, así como se demostrará la aplicabilidad de este método en otras obras del autor, sean cuentos o novelas.

Capítulo I. Narradores heterodiegéticos con focalización interna fija en el personaje “B”

Después de haber revisado brevemente el estado de la cuestión de *Putas Asesinas* y su recepción, tanto en la crítica como en los estudios bolañistas, se pasará al análisis de los conceptos centrales para el desarrollo de este trabajo. En primera instancia, y como herramienta metodológica, a lo largo de este proyecto se trabajará con la teoría narratológica de los siguientes teóricos: Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel, María del Carmen Boves Naves y Mieke Bal. Se revisarán específicamente los conceptos teóricos referidos al narrador, ya que es el elemento por analizar en este trabajo, y se dejarán de lado los análisis particulares a personajes, tiempo y espacios, aunque sin ignorar su importancia en el estudio de los cuentos.

Se trabajará con la definición de narrador de Mieke Bal, porque a partir de esta se puede justificar la importancia de dicha elección de análisis:

Él es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico. Además, este tópico se relaciona profundamente con el concepto de focalización, con el que se ha identificado tradicionalmente. Juntos, el narrador y la focalización, determinan lo que se ha dado en llamar *narración*. (132)

Es por esta razón que, en este primer capítulo, se trabajará la figura del narrador y la focalización que este hace en cada uno de los cuentos de *Putas Asesinas*, al ser un elemento constitutivo que nos dará cuenta de su funcionamiento y efectos como mediador narrativo. Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*, siguiendo a Iser, establece cuatro perspectivas organizadoras de un relato: la del narrador, los personajes, la trama y la perspectiva del lector. En su texto “Sobre el relato” nos especifica la importancia del narrador al señalarlo como la segunda forma de mediación del texto (la primera es el propio lenguaje) y nos dice que para el relato verbal esta figura es absolutamente constitutiva: “el relato nos da acceso a un mundo posible por intermediación del discurso de un narrador.” (Pimentel 3)

Ahora bien, en este primer capítulo trabajaremos específicamente con la descripción de los narradores heterodieéticos con focalización interna en el personaje B; para esto es necesario abordar conceptos importantes antes de comenzar con el análisis. En primer lugar, tenemos la llamada *perspectiva narrativa*, definida en términos de su importancia como:

en un relato no sólo importa la cantidad de información que nos ofrezcan, mucho de la significación depende de la *calidad* de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista. En un primer momento definiremos el punto de vista, o perspectiva narrativa, en los términos de Gérard Genette, como “una restricción de 'campo', que es en realidad una selección de la información narrativa” (1983, 49), lo cual implica “la elección (o no) de un 'punto de vista' restrictivo” (1972). (Pimentel 203)

A continuación, para distinguir entre perspectiva y focalización, elementos independientes dentro del relato (cada uno con funciones distintas), recurriremos a la siguiente cita en la que, siguiendo a Genette, Pimentel dice:

la focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo [...] por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esa restricción puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje. (98)

Otra definición útil sobre focalización que nos ayudará un poco más a definirla es el siguiente párrafo de Valles Calatrava:

Se entiende por tal la movilización discursiva de la historia, que condiciona tanto la cantidad y amplitud de información sobre los elementos de la diégesis (sucesos, espacios, tiempo, personajes) como la misma orientación y posición (moral, ideológica, afectiva) ante la misma y que está generada por la elección de una o varias perspectivas mediante las que se representa la información diegética que se halla ante el narrador homodieético o heterodieético, ofreciendo tres posibilidades principales -la omnisciente o “cero”; la interna y la externa -. (213)

Veamos las definiciones de cada una de ellas y sus características principales:

Focalización Cero:

el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. De este modo, el foco (foyer) del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en forma casi indiscriminada. Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente; aunque su

“omnisciencia” es, de hecho, una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes. Es por ello por lo que un relato en focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes. Debo subrayar que en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que *él* juzgue el adecuado. (Pimentel 98)

Focalización interna:

[...] el foyer del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. El relato puede estar focalizado sistemáticamente en un personaje (*focalización interna fija*) [...] también puede focalizarse en un número limitado de personajes, en cuyo caso habrá un desplazamiento focal (*focalización interna variable*) [...]. Otra forma de focalización interna es la narración epistolar, en la que cada personaje se convierte en el narrador, de tal suerte que la narración se focaliza alternativamente en cada uno de los corresponsales epistolares (*focalización interna múltiple*). (Pimentel 99)

Enseguida, como una precisión dentro de la focalización interna, tenemos una focalización consonante y otra disonante, la cual nos ayudará a distinguir entre focalización y perspectiva, debido a que, en ningún sentido, son equivalentes. En la narración disonante el narrador se distingue por su punto de vista, distinto al del personaje focal (Pimentel 102) “El narrador define su posición ideológica frente a la del personaje y, por lo tanto, trata de imponer su propia perspectiva.” (Pimentel 104). Por último, sobre la narración consonante, Pimentel la señala como “la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes” (105), ya que el narrador narra, a través de la conciencia focal del personaje, con todas las limitaciones temporales, espaciales y cognitivas de este. (Pimentel 105)

Focalización externa:

Es también una restricción que impone el narrador sobre su relato, sólo que en este caso la restricción no está constituida por las limitaciones de las mentes figurales; al contrario, en la focalización externa la restricción consiste precisamente en su inaccesibilidad. “En la focalización externa el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y que por tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos” (Genette 50).

Como se señaló anteriormente es importante distinguir la perspectiva de la focalización. Después de esta revisión de conceptos entenderemos, a la primera, como una restricción en términos de la elección de la información narrativa y, a la segunda, como un filtro por el que se pasa toda la información narrativa emitida, a su vez, por un narrador que decide focalizar su relato en un personaje, como es el caso de los tres cuentos que se analizarán en este capítulo.

Ahora bien, respecto a los diferentes tipos de focalización, la “focalización cero”, mejor conocida como “omnisciencia”, permite al narrador mayor libertad al poder desplazarse de un lugar a otro en el espacio y entrar en la conciencia figural de todos los personajes que desee. La “focalización interna”, concerniente a este capítulo, es aquella en la que el narrador elige una mente figural (un personaje) a través de la cual seleccionará toda la información narrativa; por lo que este narrador posee las mismas limitaciones cognoscitivas y espaciotemporales de dicho personaje. En el caso de que esta focalización ocurriera con otros personajes (sólo un número limitado) sería una “focalización interna variable” y, en el caso de la narración epistolar (en el que cada personaje narra su punto de vista), se le llama “focalización interna múltiple”.

La precisión hecha en este punto fue entre consonancia y disonancia, ya que el narrador puede estar de acuerdo con la mente figural que focaliza, o, simplemente limitarse a narrar a través de ésta; aquí se habla de una “focalización consonante”; mientras que en una “disonante” el

narrador se distinguirá a lo largo del relato por emitir o contraponer su punto de vista diferente al del personaje focal. Más adelante veremos cómo en estos cuentos la focalización es mayoritariamente disonante, aunque no, exclusiva. Finalmente, se explicó la focalización externa como la inaccesibilidad total a la mente de cualquier personaje, limitándose a narrar desde algún punto del universo diegético.

Revisemos ahora a la caracterización del narrador heterodiegético. Genette en *Figuras III* menciona: “[...] distinguiremos aquí dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta [...] otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta [...] Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*.” (299). Valles Calatrava lo señala así: “En el *relato heterodiegético*, el narrador permanece ajeno a la narración, de ahí ese prefijo (hetero) que marca la otredad, la diferencia: la voz opta por ‘hablar de otros’”. (46)

Pimentel señala que la única función de este narrador es vocal, por lo que “nada, más allá de su ausencia en el mundo del relato, puede decirse del narrador en tercera persona” (142) Un dato importante sobre este narrador que nos ayudará a desarrollar el análisis más adelante es el siguiente:

A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor “ausencia”, mayor será la ilusión de “objetividad” y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz “transparente”, al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son “verídicos”, que nadie narra; o bien, en el otro extremo se crea la ilusión de que es el personaje focal el que narra y no otro, en tercera persona. En cambio, un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate. (Pimentel 143)

Bobes Naves, a través de una perspectiva semiológica, y combinando las teorías de Norman Friedman y Frank Stanzel, ofrece las siguientes oposiciones:

Narración en primera y en tercera persona: el narrador está en el mismo mundo de los personajes (1ª persona*). La distancia condiciona una forma lingüística (*sic*) en el discurso: el uso de las índices (*sic*) de persona.

Perspectiva interna y externa; desde el punto de vista interno, el discurso puede presentarse en primera persona, y no es posible la situación figurativa interna, pues aunque vemos el pensamiento de un personaje, al no tener voz, tiene que hacer otro que vaya narrando lo que él piensa, con lo que surge el llamado “monólogo interior indirecto” (Bobes 1985).

Personajes-decidores y personajes-reflectores: el personaje-decisor, que narra, acata las normas lingüísticas correspondientes y las limitaciones lógicas que le impone su estatus de “persona”. El personaje-reflector no es consciente de su funcionalidad narrativa, pues otro narra por él lo que piensa o lo que hace y suele permanecer en silencio: no da lugar a relato de palabras, sino de pensamientos y acciones. (Bobes 244)

Dichas oposiciones hacen referencia a lo que conocemos como heterodiegético, homodiegético, focalización interna o externa y a la perspectiva de cada narrador.

Mieke Bal, otra de las teóricas importantes dentro de la narratología, establece su propia tipología de narradores a partir de una nomenclatura en la que el narrador externo (NE) es aquel que cuenta una historia sobre otros y no figura dentro de la fábula; mientras que un narrador personaje (NP) habla sobre sí mismo (Bal 134). Respecto a la focalización, lo mismo que Genette y Pimentel, distingue entre una focalización interna y externa; la primera ocurre cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor (FP), mientras que en el segundo caso existe un agente anónimo fuera de la fábula que funge como el focalizador (FE) (Bal 116). Finalmente, para este análisis se tomarán en cuenta otra de las precisiones de la narratóloga, el hecho de que un narrador sea perceptible o no (p) y (np) respectivamente, esto únicamente para señalar su presencia explícita en el texto como un “yo”, sin considerarlo un personaje o un autor. (Bal 137)

Carolina Molina Fernández, acerca del relato heterodiegético, nos dice lo siguiente:

Este narrador se pasea por la ficción sin ningún tipo de trabas: es capaz de introducirse en la conciencia de los personajes y reproducir sus pensamientos [...] puede cambiar de lugar sin problema [...] conoce el pasado de sus figuras y a veces se retrotrae a él [...]; es, por tanto, un pequeño “dios” dueño absoluto de su propia creación. Ahora bien, este tipo de voz omnisciente puede manifestarse en distintos grados. Hay veces en las que los lectores advierten al narrador detrás de cada línea, en otras pasa casi desapercibido. Norman Friedman habla de “omnisciencia editorial” en los casos en los que el narrador es

absolutamente explícito y de “omnisciencia neutral” cuando este se afana en parecer imparcial y oculto. (47)

Genette lo define simplemente como un narrador ausente de la historia que cuenta. Valles Calatrava, más que decir narrador heterodiegético, habla de relato heterodiegético, dentro del cual la figura del narrador permanece ajena a la narración; es una voz que habla de otros. Pimentel señala que, en un narrador en tercera persona, mientras mayor sea su “ausencia” en el relato, mayor será la sensación de objetividad que brinde. En cambio, si es un narrador que constantemente se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios, se situará automáticamente en una zona de subjetividad que llamará a debate.

En este capítulo se trabajarán tres cuentos del libro *Putas Asesinas*; el primero de ellos titulado “Últimos atardeceres en la tierra”, el segundo “Días de 1978” y el último “Vagabundo en Francia y Bélgica”, todos caracterizados por una cosa: la focalización interna fija en el personaje B. En cada uno de ellos se analizarán fragmentos representativos que ayuden a demostrar nuestra clasificación como narradores heterodiegéticos con focalización interna fija disonante en B, así como otros recursos que este tipo de narrador emplea, tales como las generalizaciones o las correcciones, intentando identificar además la función de estas en el relato. También, a lo largo del estudio, se discutirá el choque entre puntos de vista del narrador y el personaje focalizado. Finalmente, se ofrecerán las distintas clasificaciones de acuerdo con cada uno de los teóricos que se emplearon para construir el marco teórico (Genette, Pimentel y Bobes Naves, principalmente) y, de esta manera, justificar nuestra clasificación.

1.1. “Últimos atardeceres en la tierra”. La independencia del narrador respecto a la del personaje focalizado B

En este primer cuento tenemos un narrador en tercera persona, heterodiegético con focalización interna fija en B, ya que, aunque el padre de B también es un foco de atención, el narrador no tiene acceso a la mente de éste, por lo que se limita a describir las acciones del personaje (ejemplo 1).

De B, sin embargo, tenemos una descripción detallada sobre sus emociones o sobre sus pensamientos y sentimientos (ejemplo 2).

Ejemplo 1:

El padre de B termina de contar su dinero y mira a los tres hombres que tiene enfrente y a la mujer vestida de blanco. Bueno, caballeros, nosotros nos vamos, dice. Hijo, ponte a mi lado, dice. B arroja al suelo lo que le queda de cerveza y empuña la botella cogiéndola del cuello. ¿Qué haces, hijo?, dice el padre de B. En su voz B percibe un cierto tono de reproche. Vamos a salir tranquilamente, dice el padre de B, y luego se da la vuelta y pregunta a las mujeres cuánto se les debe. (63)

Ejemplo 2:

Cuando están tomando café B se siente descompuesto, pero no dice nada. Fuma y mira el toldo que apenas se mueve, como si un delgado hilo de agua permaneciera allí desde la última tormenta. Pero eso no puede ser, piensa B. ¿Qué miras?, dice su padre. El toldo, dice B. Es como una vena. Esto último B no lo dice, sólo lo piensa. (14)

Con este último ejemplo queda demostrada la focalización interna fija en B; sin embargo, en el desarrollo de este análisis se ofrecerán algunos otros. Asimismo, se contrastará la perspectiva del narrador heterodiegético con la del personaje B, a través de los juicios del narrador y los pensamientos de B; mostrando cómo a veces es una focalización consonante y otras veces disonante. Desde los primeros párrafos del cuento se ve esta diferencia: “El paisaje, al principio, ocupa toda la atención de B, que tiende (O eso cree él) a la melancolía, pero al cabo de las horas, las montañas y los bosques se hacen monótonos y B prefiere dedicarse a leer un libro.” (39). La mayoría de estas intervenciones del narrador están marcadas a través de los paréntesis, las cuales funcionan como precisiones sobre los pensamientos de B: “No es B quien lo ha forrado (B nunca forra sus libros) sino un amigo particularmente puntilloso” (40); “B mira a su padre. Es rubio (B

es moreno), tiene los ojos grises y aún es fuerte.” (44), “Y la mujer lo mira a los ojos, siempre con la misma sonrisa en la cara (una sonrisa que es reluciente y ajada al mismo tiempo, piensa B cada vez más nervioso [...])” (48), “Pero no quiere encender la luz (aunque tiene ganas de leer), no quiere que su padre pueda creer, ni por un segundo, que él lo está espiando.” (54)

Como se puede ver, la intención de estas intervenciones no es sólo precisar pensamientos de B, sino también aspectos relacionados con la realidad del mundo diegético, tales como el color de piel de B o el conocimiento sobre acciones que B nunca hace, como forrar sus libros. También estos paréntesis retratan las opiniones del narrador sobre el personaje focalizado, como en este fragmento: “Para los tiburones, para la mayoría de los peces (excepto para los peces voladores), el infierno es la superficie del mar. Para B (para la mayoría de los jóvenes de veintidós años) el infierno es a veces el fondo del mar.” (53) Aquí el narrador muestra su opinión sobre los peces y el peligro de la superficie, aunado a B y a todos los jóvenes con la edad de B, el hecho de que el infierno sea para ellos el fondo del mar. Esta relación que el narrador establece, mientras el personaje B desciende por el mar buscando a su padre, no tiene mucho sentido con la historia, sin embargo, tiene una función: al insertar esta disertación el narrador establece su punto de vista sobre cosas generales como los peces, el océano y los jóvenes y lo relaciona con la idea del infierno, distinto tanto para unos como para otros.

A continuación, se presentan dos párrafos en los que las llamadas generalizaciones (en la cita anterior también presente), que son huellas discursivas de los narradores heterodiegéticos, son presentadas como verdades generales en el relato. (Molina 50):

Sueña que vive (o que está de visita) en la ciudad de los titanes. En su sueño sólo hay un deambular permanente por calles enormes y oscuras que recuerda de otros sueños. Y hay también una actitud por su parte que en la vigilia él sabe que no tiene. *Una actitud delante de los edificios cuyas voluminosas sombras parecen chocar entre sí, y que no es precisamente una actitud de valor sino más bien de indiferencia.* (53)²

² Las cursivas son mías

En estas últimas líneas vemos una generalización del narrador sobre una actitud que es, al mismo tiempo, una corrección del narrador hacia su propio pensamiento, llamada por Molina como *correctio* y definida así:

La corrección es una enmienda sobre lo dicho, pero lo que interesa aquí es que el recurso revela el ente que hay detrás del texto, ya que reflexiona sobre su propio enunciado y precisa su primera versión. Es otra explícita e intencionada marca de la presencia del narrador [...] El paréntesis con el que se perfila el vocablo revela una vez más el trabajo del narrador sobre el discurso, el esmero sobre su propio texto creativo.” (50)

Este tipo de sentencias son muy frecuentes en los cuentos de Bolaño que se analizan en este trabajo y las emplea tanto con narradores heterodiegéticos como con los homodiegéticos; es un recurso constante y esencial a lo largo de todo el libro, este tipo de reflexiones son las que singularizan cada relato. Bolaño las utiliza indiscriminadamente dentro de un mismo fragmento, correcciones y generalizaciones intercaladas para hacer única la voz del narrador, creando un efecto consonante y disonante, a la vez, en relación con la mente de B:

Y luego se acaba el paréntesis, se acaban las cuarentaiocho horas de gracia en las cuales B y su padre han recorrido algunos bares de Acapulco, han dormidos tirados en la playa, han comido he incluso se han reído, y *comienza un periodo gélido, un periodo aparentemente normal pero dominado por unos dioses helados (dioses que, por otra parte, no interfieren con el calor reinante de Acapulco)*, unas horas que en otro tiempo, tal vez cuando era adolescente, B llamaría *aburrimiento*, pero que ahora de ninguna manera llamaría así, *sino más bien desastre, un desastre peculiar, un desastre que por encima de todo aleja a B de su padre, el precio que tienen que pagar por existir.* (57)

Este tipo de recursos narrativos no son gratuitos, pero ¿para qué están ahí? La respuesta es la siguiente: todos estos elementos dotan de misterio al cuento; lo someten a un suspenso interminable e indescifrable, estas sentencias despiertan la tensión narrativa y automáticamente desestabilizan el mundo diegético y no le permiten concluir. La última frase del relato, después de que salen del bar B y su padre, al haber evitado una pelea (o eso es lo que el lector cree) es concluida de la siguiente manera: “Después su padre camina un poco encorvado hacia la salida y B le concede espacio suficiente para que se mueva a sus anchas. Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF,

piensa B con alegría. Comienzan a pelear.” (64). Con estas tres palabras el narrador abre un nuevo mundo diegético, el más esperado por el lector, el más temido (el de la pelea inminente), dejando aquella pelea, únicamente a la imaginación del lector; de la misma forma que Borges lo hiciera en su cuento “El Sur” (nótese el gran parecido de este final con dicho cuento).

Desde su narrador y siguiendo los parámetros descritos por los teóricos, este primer cuento sería clasificado como un narrador heterodiegético con focalización interna fija en el personaje B de acuerdo a Genette. En segundo lugar, por Luz Aurora Pimentel la clasificación sería: Narrador heterodiegético con focalización disonante interna fija en B y por María del Carmen Bobes Naves como una narración en tercera persona con perspectiva interna, monólogo interior indirecto. Finalmente, Mieke Bal establecería la siguiente nomenclatura: NE-np (FP) lo que se lee como: narrador externo, no perceptible con focalización interna en el personaje B. La diferencia entre estas cuatro clasificaciones estriba en cuestión de términos, porque, si bien, a Mieke Bal no le parece lógica la distinción entre la enunciación de una primera o tercera persona. Para Bobes Naves sí es importante, debido a que permitirá destacar el lugar desde el que se enuncia la voz narrativa. Genette y Pimentel están prácticamente en la misma línea, pues la segunda basa su terminología en el primero, únicamente añadiendo a la de éste el aspecto de la disonancia. Por último, el concepto de narrador no perceptible de Bal es precisado en este cuento al estar determinado por su no-aparición dentro del relato de forma explícita como un “yo”; es decir, en ningún momento de la historia el narrador hace referencia a sí mismo como persona, caso que sí se verá más adelante en uno de los narradores.

El narrador de “Últimos atardeceres en la tierra” se caracteriza por su rigurosidad al precisar su discurso y, aunque se ha estudiado cómo las disertaciones del narrador sobre los pensamientos de B son constantes; se puede concluir que no hay un relato inestable; es decir, en todo momento se percibe la voz del narrador y es este quien muestra y construye ese mundo. Nunca cede la

narración al personaje, solo muestra ciertos motivos de B. Hay una ilusión de inestabilidad en todas estas intervenciones, pero estrictamente no desfasan el relato. Es el propio narrador el que crea todos estos juegos con las *correctio* y las generalizaciones. Ocasionando una falsa percepción de que el lector está en la mente de B (como consecuencia también de la focalización en dicho personaje); pero destruida al instante por las intervenciones, y así constantemente a lo largo del cuento.

Es un narrador que se particulariza por la consonancia y disonancia de relación con la mente del personaje focalizado, de forma indiscriminada, sin un equilibrio o control específico. En otras ocasiones pareciera que el lector se sitúa completamente en el discurso del narrador, pero de pronto aparece la aclaración “piensa B”; es decir, “esto no lo pienso yo, esto lo acaba de pensar B”. Es justo ahí cuando de nuevo hay un quiebre en el discurso, pero sin llegar a desestabilizar o enredar las perspectivas de ambos.

“Últimos atardeceres en la tierra” es un cuento que maneja esta estrategia a la perfección, gracias al trabajo del narrador con el uso altercado de la disonancia y consonancia entre este y personaje focalizado; creando así, un efecto único que es necesario analizar para percibir dicho mecanismo creado por la voz narrativa.

1.2. “Días de 1978”. Choque de perspectivas entre el personaje focalizado y el narrador

En este cuento tenemos la presencia de un narrador omnisciente en 3ra persona con focalización interna fija en el personaje B. Dicho narrador heterodiegético tiene acceso total a la mente de B; sin embargo, nunca pone las palabras literales de B, y no en todos los casos sabemos exactamente lo que piensa o dice B. Debido a que todo está filtrado por esta voz narrativa que describe más las acciones de B que sus palabras. En la primera parte, donde el personaje U se pelea con B, suceden

varias cosas importantes; incluso en los primeros párrafos hay una distinción entre lo que dice él y lo que piensa B, elemento que es expresado de manera explícita en el texto.

En cierta ocasión B asiste a una fiesta de chilenos exiliados en Europa. B acaba de llegar de México y no conoce a la mayoría de los asistentes. La fiesta, en contra de las expectativas de B, es familiar: los invitados están unidos no sólo por lazos de amistad sino también por lazos de parentesco. Los hermanos bailan con las primas, las tías con los sobrinos, el vino corre en abundancia. En determinado momento, posiblemente al amanecer, un joven se encara con B utilizando un pretexto cualquiera. La discusión es lamentable e inevitable. El joven U, hace gala de una bibliografía demencial: confunde a Marx con Feuerbach, al Che con Franz Fanon, a Rodó con Mariátegui, a Mariátegui con Gramsci. La hora de la discusión, por lo demás, no es la más apropiada, las primeras luces de Barcelona suelen enloquecer a algunos trasnochadores, a otros los dotan de una frialdad de ejecutores. Esto no lo digo yo, esto lo piensa B y consecuentemente sus respuestas son gélidas, sarcásticas, un *casus belli* más que suficiente para las ganas de pelear que tiene U. Pero cuando la pelea ya es inminente, B se levanta y rehúsa el enfrentamiento. U lo insulta, lo desafía, golpea la mesa (y tal vez la pared con el puño. Todo inútil. B no le hace caso y se marcha. Aquí podría terminar la historia. B detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediablemente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario. O eso cree él. En su memoria el incidente se asemeja, más que nada, a una pelea de liceo. La violencia de U, sin embargo, lo lleva a sacar amargas conclusiones cómo pues U ha militado y tal vez aún milita en uno de los partidos de izquierda que B contemplaba, en aquella época, con más simpatía. La realidad, una vez más, le ha demostrado que la demagogia, el dogmatismo y la ignorancia no son patrimonio de ningún grupo concreto. (66)

“Esto no lo digo yo, esto lo piensa B” es el más claro ejemplo de la independencia de la voz narrativa y la marca que señala sus opiniones sobre los hechos que narra. Después de esta precisión el narrador retoma la descripción de los actos de B “y consecuentemente sus respuestas son gélidas, sarcásticas...” A lo largo del relato vamos a tener estas distinciones entre narrador y discurso directo de B, debido a que pueden confundirse en una primera lectura como un mismo discurso.

En este mismo fragmento también hay las generalizaciones, vistas en el análisis anterior: “B detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediablemente, es un chileno residente en Barcelona” y “La realidad, una vez más, le ha demostrado que la demagogia, el dogmatismo y la ignorancia no son patrimonio de ningún grupo concreto.” Son las primeras dos generalizaciones de este cuento; sin embargo, no serán las únicas, más adelante veremos algunas más de ellas.

Este relato también posee precisiones entre paréntesis: “[...] e imagina también a la mujer de U a la que sólo ha visto una vez y que le parece guapa, con un punto de extrañeza, una mujer que está en otra parte, que saluda (como saludó a B en aquella fiesta) desde otra parte y que mira el telón [...]” (66) y “En ocasiones a B le da rabia pensar en U y en su mujer, si pudiera, si fuera posible, los olvidaría para siempre (¡sólo los ha visto una vez!), pero lo cierto es que la imagen de ambos [...]” (67). Como se puede ver, estas precisiones son acerca de acciones pasadas descritas por el narrador, como la forma en que la mujer de U saludó a B, o, respecto a la única vez que B ha visto a estos dos personajes, todas estas realizadas desde la perspectiva del narrador, ya que él es quien emite esas precisiones y que, a la vez, funcionan como *correctio* de su propio discurso.

Particularmente en este cuento sucede algo poco frecuente; el narrador habla de sí mismo como persona que habita, si no el mundo diegético de la historia, sí un mundo de interacción, refiriéndose a sí mismo como “uno”; lo cual lo convierte, de acuerdo con Mieke Bal, automáticamente en un narrador externo perceptible: “En el fondo, B preferiría no saber nada, pero si *uno* frecuenta a ciertas personas es imposible no enterarse de lo que ocurre alrededor o de lo que la gente cree que ocurre.” (66), “El monje, fiel a su voto de silencio, no le contesta, aunque por la forma en que lo mira *uno* se da cuenta de que lo asume todo, lo que le toca y lo que no le toca [...]” (75). Con estas dos únicas menciones podemos definir aún más a este narrador heterodiegético que emite siempre su punto de vista, explicitando su conocimiento del mundo para validar su discurso.

Ahora bien, es necesario en este punto hacer un análisis detallado de la descripción cinematográfica que aparece en el cuento; recordemos que, hacia la mitad del cuento, B relata la última película que vio y, aunque el narrador anuncia que B va a contar una historia, jamás delega la narración a B, sino que él mismo la relata y, además, la matiza con sus propias observaciones como suele hacer todo el tiempo con los pensamientos de B. Tampoco hace referencia a la cámara o al narrador de la película; es decir, no suma otra narrador ni de manera referida, sino que es él

quien todo el tiempo tiene control de la historia. Este ejercicio nos hace darnos cuenta de la manera en que este narrador juega con el lector, confundiéndolo y dándole una falsa percepción de narración delegada; aunque él cierra este lapso con un “Y ahí acaba la película. Cuando B deja de hablar, U está llorando.” (77) Jamás escuchamos la voz de B en estos fragmentos, es decir, nunca pasa al discurso directo de B; quien realmente contó la historia a través de su perspectiva fue el narrador y esto sólo puede verse prestando atención al inicio de la narración y en los matices que se han venido llamando en este trabajo como “precisiones”, tan características de este narrador heterodiegético:

Tres personajes aparecen como figuras centrales, si no en la película, sí en la narración que de la película hace este chileno en una casa de chilenos, enfrente del sillón de un chileno suicida frustrado, en una suave tarde de primavera en Barcelona: el primer personaje es el monje pintor; el segundo personaje es un poeta satírico, en realidad una especie de beatnik, un goliardo, un tipo pobre y más bien ignorante, un bufón, un Villon perdido en las inmensidades de Rusia a quien el monje, sin pretenderlo, hace apresar por los soldados; el tercer personaje es un adolescente, el hijo de un fundidor de campanas, quien tras una epidemia afirma haber heredado los secretos paternos en aquel difícil arte. El monje es el artista integral e íntegro. El poeta caminante es un bufón pero en su rostro se concentra toda la fragilidad y el dolor del mundo. El adolescente fundidor es Rimbaud, es decir es el huérfano. (74-75)

Prestando atención a las descripciones de los personajes que este narrador hace, se puede rastrear la subjetividad de éste al describir al poeta satírico como un beatnik (un goliardo, un tipo pobre y más bien ignorante, un bufón, un Villon perdido en las inmensidades de Rusia). Este tipo de comentarios tan usuales en este punto del relato, característicos por su humor negro y, al mismo tiempo, por el tinte reflexivo y/o poético de estos (“en su rostro se concentra toda la fragilidad y el dolor del mundo”), son ya las huellas de este narrador heterodiegético que ha venido construyendo su subjetividad a lo largo del cuento y es por eso que se puede identificar su voz con facilidad, volviéndola separable de la de B.

Es importante señalar que no siempre todo es tan confuso respecto a quién habla. Existen algunos fragmentos en los que el narrador es bastante claro respecto a su posición heterodiegética,

como en el siguiente fragmento, en el que hace una descripción espacial desde la focalización externa, fortaleciendo así su posición de “objetividad”:

En la sala U lo saluda con un gesto que no se puede considerar amistoso pero tampoco agresivo. B se sienta en un sillón colocado enfrente del sillón de U. Durante un rato ambos permanecen en silencio, mirando el suelo, observando el ir y venir de los demás, hasta que B se da cuenta de que U tiene la televisión encendida, sin sonido, y que parece interesado en el programa. (72).

En “Días de 1978” también están presentes las llamadas *correctio*, un ejercicio peculiar de los narradores heterodiegéticos, para indicar y validar su función objetiva de la narración: “Y luego se desata (o más propiamente se desprende) un movimiento en apariencia insignificante, un movimiento claramente de reflujo [...]” (73); en este caso, indicada incluso más claramente con los paréntesis. O esta otra, que hace mientras nos narra la película (lo cual, por si fuera poco, demuestra que él es quien lo hace y no B, como ya analizamos anteriormente): “El adolescente a veces lo ve y se burla de él (el adolescente se burla de todo).” (75)

Siguiendo los parámetros de Genette, este narrador sería clasificado como un narrador heterodiegético con un relato focalizado en el personaje B. De igual forma, para Pimentel, sería clasificado como un narrador heterodiegético con focalización interna fija en el personaje B. Siguiendo a Bobes Naves, esta sería clasificada como una narración en tercera persona con perspectiva interna, monólogo interior indirecto. De acuerdo con Mieke Bal se desarrollaría la siguiente nomenclatura NE-p (FP), (narrador externo, perceptible, con focalización interna en el personaje B). La diferencia, en este caso, entre los distintos narradores, estriba en que se añade la etiqueta de “perceptible” (correspondiente a la nomenclatura de Mieke Bal) al narrador heterodiegético, como consecuencia de su mención explícita en el texto por medio del pronombre “uno”.

Finalmente, para concluir el análisis y definir un poco más a este narrador, se puede llegar a la conclusión de que se trata de un narrador interesado en ser objetivo; sin embargo, las

intervenciones que hace a lo largo del discurso son tan disonantes, respecto a la perspectiva de B, que la subjetividad del narrador es altamente notoria en este relato y, por lo tanto, inconfundible con la del personaje focalizado. El narrador de “Días de 1978”, a diferencia del de “Últimos atardeceres en la tierra” se caracteriza por inmiscuirse más en el mundo diegético, incluso marcándose con el pronombre “uno” y emitiendo sus propios juicios acerca de lo que cuenta. Todo esto genera un choque de perspectivas más evidente respecto al personaje focalizado y por lo tanto una independencia total de la voz narrativa. Hecho que caracteriza este cuento y lo particulariza de forma singular.

1.3. “Vagabundo en Francia y Bélgica”. Consonancia y disonancia entre el narrador y B, supremacía del narrador

En “Vagabundo en Francia y Bélgica”, al igual que en el cuento anterior, tenemos un narrador heterodiegético con focalización interna fija en el personaje B; este narrador sabe lo que B piensa, lo que imagina, lo que quisiera decir, pero no dice, incluso al mismo tiempo que el narrador emite su punto de vista:

¿Quién recuerda ahora a Roberto Almann?, piensa B. Lo mismo con Carlfriedrich Claus. Pierre Guyotat fue un novelista notable. Pero notable no es sinónimo de memorable. De hecho a B le hubiera gustado ser como Guyotat, en otro tiempo, cuando B era joven y leía las obras de Guyotat. Ese Guyotat calvo y poderoso. Ese Guyotat dispuesto a comerse a cualquiera en la oscuridad de una chambre de bonne. A Mirtha Dermisache no la recuerda, pero su nombre le suena de algo, posiblemente una mujer hermosa, una mujer elegante con casi total seguridad. Sophie Podolski fue una poeta a la que él y su amigo L apreciaron (e incluso se podría decir que amaron) ya desde México, cuando B y L vivían en México y tenían apenas algo más de veinte años. Roland Barthes, bueno, todo el mundo sabe quién es Roland Barthes. De Dotremont tiene noticias vagas, tal vez leyó algunos poemas suyos en alguna antología perdida. Brion Gysin fue el amigo de Burroughs, el que le dio la idea de los cut-up. Y finalmente Henri Lefebvre. B no conoce a Lefebvre de nada. Es el único al que no conoce de nada y su nombre, en aquella librería de viejo, se ilumina de pronto como una cerilla en un cuarto oscuro. Al menos, de esa forma B lo siente. A él le gustaría que se hubiera iluminado como una tea. Y no en un cuarto oscuro sino en una caverna, pero lo cierto es que Lefebvre, el nombre de Lefebvre, resplandece brevemente de aquella manera y no de otra. (80)

En este fragmento podemos ver cómo estos dos puntos de vista vuelven a chocar y se hace evidente la independencia del narrador: “Roland Barthes, bueno, todo el mundo sabe quién es Roland Barthes”; también es notable cómo a través de este recurso, el narrador legitima su visión como la más objetiva. El narrador explica cómo a B le hubiera gustado que fueran las cosas; sin embargo, él señala cómo son en realidad (el nombre de Lefebvre que resplandece como una cerilla y no como una tea.) Todos estos detalles van indicando al lector la presencia constante de esas intromisiones por parte del narrador en los pensamientos de B, es decir, el narrador se convierte en un comentarista de la mente de B, algunas veces está de acuerdo y otras no, hechos que señala de forma explícita en el texto como el que se acaba de revisar. La subjetividad de este narrador heterodiegético está siempre interviniendo en el discurso, lo que ocasiona una confusión entre los pensamientos puros de B y los del narrador, haciendo difícil lograr una distinción plena entre lo que pertenece a cada quién.

Aquí otro ejemplo de la independencia e incrustación de las propias reflexiones del narrador: “Mientras las observa (porque lo primero que hay que hacer es *observar* esas palabras) B recuerda, como si lo estuviera viendo en un cine, campos perdidos en donde él, adolescente y en el hemisferio sur, buscaba distraído, un trébol de cuatro hojas.” (81) En esta cita la opinión de narrador está indicada entre paréntesis, lo que vuelve más fácil distinguir su punto de vista, sin embargo, no siempre es tan claro, como en el siguiente ejemplo ¿quién hace realmente la descripción de M, es B o el narrador?

Finalmente no tienen nada que decirse y se quedan callados. El silencio le sienta bien a M. Tiene alrededor de veinticinco años y es alta y delgada. Sus ojos son verdes, que era el mismo color de los ojos de su padre. Incluso las ojeras de M, muy pronunciadas, se asemejan a las que tenía el chileno exiliado que B conoció hace mucho, ¿cuánto?, no recuerda ni le importa, cuando M era una niña de dos años o algo así y su padre y su madre, una estudiante ugandesa de ciencias políticas (carrera que por otra parte no acabo), viajaban por Francia y España sin dinero, alojándose en casas de amigos. Por un instante los imagina a los tres, al padre de M, a la madre de M y a M de dos o tres años y con los ojos verdes, rodeados de puentes colgantes. En realidad yo nunca fui muy amigo de su padre, piensa B. En realidad nunca hubo puentes, ni siquiera colgantes. (84)

Ahora bien, es muy claro que la omnisciencia del narrador se desplaza de un sitio a otro sin dificultad, parece ver de manera panorámica todo el universo de B, incluso sabe datos sobre la vida pasada de los padres de M; sin embargo, esta generalidad tiene una restricción: la imposibilidad espacial de ver más allá de lo que los ojos de B pueden ver, he aquí el ejemplo: “[...] hasta que de pronto M aparece en la sala, o más bien dicho cruza la sala, desde su habitación hasta una puerta que *debe de conducir al baño o tal vez al lavadero en donde está la ropa tendida*, y B la observa atravesar la sala [...]” (86)

Es decir, hablamos de una restricción únicamente espacial y no mental o intradiegética, ya que en ambas el narrador posee libre acceso, algunas veces incluso a la mente de otros personajes: “M habla en un español trufado de palabras francesas y su rostro permanece inexpresivo a lo largo de su discurso. De vez en cuando se permite una sonrisa para acentuar lo ridículo de alguna situación, *o lo que a ella le parece ridículo* y que en modo alguno lo es, piensa B” (85); en el anterior fragmento nos muestra dicha capacidad. María del Carmen Bobes Naves llama a este tipo de omnisciencia, *parcial*:

La omnisciencia, que supone el conocimiento de toda la historia, bajos los tres aspectos psíquico, temporal y espacial, es sustituida por la omnisciencia parcial referida alternativamente al tiempo, al espacio y al interior de los personajes, o a dos de estas posibilidades. Hay autores que siguen manteniendo omnisciencia temporal, pero renuncian a la espacial, o bien mantienen la psíquica y renuncian a las otras dos. (238)

Es importante destacar que esta omnisciencia parcial no siempre funciona en el cuento; de hecho, esta es la única vez que podemos identificarla, en el resto de la historia el narrador no tiene ninguna restricción respecto a otros elementos del relato. La obra de Bolaño se caracteriza por jugar con la omnisciencia de los narradores en la mayoría de los cuentos de *Putas Asesinas*. Algunas veces, teniendo focalización interna fija en B, rompe dicha focalización y la lleva hacia otro personaje (como en el caso de M) o, siendo un narrador homodiegético se convierte en

heterodiegético con total omnisciencia y es capaz de ver acciones pasadas de otros personajes (este es el caso del cuento “El Ojo Silva”). Este recurso tiene varias funciones, una de ellas es desestabilizar la uniformidad de la narración, ya que, como se ha visto en los análisis anteriores, Roberto Bolaño crea narradores muy particulares caracterizados por su inestabilidad a la hora de focalizar en la mente de B y continuamente introducir su propia perspectiva del mundo.

Este último narrador sería clasificado de acuerdo con Genette igual que el anterior: Narrador heterodiegético focalizado en el personaje B. Con Pimentel ocurre lo mismo: Narrador heterodiegético con focalización disonante interna fija en B. Siguiendo a Bobes Naves esta sería una narración en tercera persona con perspectiva interna, monólogo interior indirecto. Omnisciencia parcial. Con Mieke Bal la clasificación sería así: NE-np (FP), narrador externo, no perceptible con focalización interna fija en el personaje B. Las distinciones sobre la omnisciencia, de acuerdo con la teoría de Boves Naves, sería del tipo parcial, al tener la limitante espacial estudiada anteriormente y, la otra, respecto al narrador no perceptible dentro de la nomenclatura de Bal.

Este narrador se caracteriza por su independencia y como consecuencia, el choque constante con la perspectiva de B, pero este, a diferencia de los dos anteriores, se singulariza por tener un poco más de acceso a la mente de B. Conoce lo que B piensa, lo que quisiera decir, pero no dice, incluso lo que imagina. Dicha accesibilidad vuelve difícil una distinción contundente entre los pensamientos de cada uno; aunado a la subjetividad del narrador y sus constantes intervenciones sobre las palabras de B.

En “Vagabundo en Francia y Bélgica” dichas estrategias, en comparación con los dos cuentos anteriormente analizados, en los que estos recursos funcionaban como diferenciadores entre ambos discursos; el del narrador y el del personaje focalizado. Ahora, en “Vagabundo en Francia y Bélgica” funcionan como desestabilizadores del orden en el relato y su intención es mezclar

ambos discursos hasta volverlos indistinguibles. No se sabe con exactitud en la mente de quién se está, si en la de B o en la del narrador. Un efecto contrario al anteriormente analizado.

Es necesario señalar que dentro de este capítulo se ha dejado fuera el cuento “Fotos” del libro *Putas Asesinas* únicamente por cuestiones específicas del nombre propio del personaje; debido a que la elección del narrador respecto a la focalización se realiza en el mismo personaje: “B”. Se tomó como una unidad la referencialidad a este, por lo que se consideró como el elemento organizacional del capítulo sobre narradores heterodiegéticos, sin embargo, el mecanismo del narrador es el mismo que el analizado en los tres cuentos anteriores; sólo que, en lugar de estar focalizado en el personaje “B”, lo está en el personaje “Arturo Belano”. De igual forma es un narrador heterodiegético con focalización interna fija, que se destaca por el uso de las *correctio*, las generalizaciones y las precisiones, todos estos elementos vistos anteriormente en los análisis.

Ahora bien, para concluir este capítulo se destacarán las funciones de las tres grandes características principales del narrador heterodiegético con focalización interna fija en B:

- 1) Uso de las *correctio* por parte del narrador como una forma de precisar sus ideas y así aumentar su función de objetividad dentro del relato que cuenta.
- 2) Generalizaciones. La presencia de este recurso también refuerza la sensación de objetividad por parte del narrador, ya que este hace correcciones inmediatas sobre sus propios errores, siendo lo más exacto posible.
- 3) Uso de las aquí llamadas “precisiones” por medio de paréntesis, como un recurso constante del narrador para explicitar sus opiniones sobre los actos y pensamientos del personaje focalizado, algunas veces señalando que estos son erróneos o simplemente contradiciéndolos, mostrando así, el choque de perspectivas y la independencia de la voz narrativa, aún con focalización interna fija.

Todos estos recursos, incluso los cambios de focalización, así como la falsa percepción de narración delegada, son elementos desestabilizadores hacia la propia voz narrativa. A Roberto Bolaño no le interesa crear narradores sólidos ni mucho menos estables en cuanto a la enunciación narrativa, esto puede llamarse con un término empleado por el bolañista Felipe A. Ríos Baeza como “otra estrategia de apertura anticanónica desde el margen” (181). Es decir, Roberto Bolaño, de forma general en su obra y de forma particular en este libro de cuentos, lucha constantemente, construyendo nuevas estructuras narrativas, contra los cánones literarios y los elementos del campo literario. La academia, los consorcios editoriales, los géneros literarios predominantes o más valorados y los narradores bien consolidados en cuanto a su enunciación. Los cuentos de Bolaño son unidades complejas con sus propias reglas organizacionales en los que el autor, por medio de este narrador heterodiegético y de la focalización interna, crea estrategias desestabilizadoras que particularizan cada relato y cada narrador; a veces con completa objetividad y otras con total disonancia de éste, marcando siempre la independencia de la voz narrativa de la del personaje focalizado, dicha independencia incide en la estrategia de marginalidad como un mecanismo generador del constante conflicto entre la voz del narrador y su perspectiva con la del personaje focalizado. Ocasionando así, una inestabilidad en la narración que impide su homogeneidad o imparcialidad que, como es común en los narradores de este tipo, deberían tener al enunciarse desde la tercera persona. Pero, al emplear las *correctio*, las generalizaciones y las precisiones, el narrador se convierte también en un desestabilizador del orden y la continuidad del mundo narrado. Los narradores heterodiegéticos de *Putas Asesinas* son elemento que ayudan a construir la marginalidad tanto en los personajes como en los mismos narradores.

Capítulo II. Narradores homodiegéticos testimoniales

En el presente capítulo se trabaja con los narradores homodiegéticos testimoniales dentro de la antología *Putas Asesinas* (“El Ojo Silva”, “Lalo Cura”, “Putas Asesinas”, “El retorno”, “Buba” y “Dentista”). Se justifica dicha elección como testimoniales a partir del análisis de cada uno de los narradores y las estrategias principales que los caracterizan. A continuación, se presentarán las definiciones que ofrecen los cuatro narratólogos que constituyen el marco teórico.

En primer lugar, Genette dice que si el narrador está involucrado en el mundo narrado como personaje en la historia que cuenta, se trata de un narrador homodiegético y si este, además es protagonista de su propio relato se convierte en autodiegético, si no, se está hablando entonces de un narrador que desempeña un papel secundario de observador y de testigo. (299-300)

En segundo lugar, Luz Aurora Pimentel partiendo de la definición de Genette expande la idea de involucramiento, precisando que se realiza en tanto que personaje y no en tanto que narrador “es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una vocal— el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado — y otra diegética— su participación como actor en el mundo narrado. De tal manera que ese “yo” se desdobra en dos: el “yo” que narra y el “yo” narrado.” (36) Sin embargo, ella precisa aún más el concepto del narrador secundario de Genette, declarando este tipo de narración como testimonial. Sobre esta Pimentel apunta: “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro.” (137)

Boves Naves empleará la misma clasificación que se presentó en el capítulo uno:

Narración en primera y en tercera persona: el narrador está en el mismo mundo de los personajes (1ª persona*). La distancia condiciona una forma lingüística (*sic*) en el discurso: el uso de las índices (*sic*) de persona.

Perspectiva interna y externa; desde el punto de vista interno, el discurso puede presentarse en primera persona, y no es posible la situación figurativa interna, pues aunque vemos el pensamiento

de un personaje, al no tener voz, tiene que hacer otro que vaya narrando lo que él piensa, con lo que surge el llamado “monólogo interior indirecto” (Bobes, 1985).

Personajes-decidores y personajes-reflectores: el personaje-decisor, que narra, acata las normas lingüísticas correspondientes y las limitaciones lógicas que le impone su estatus de “persona”. El personaje-reflector no es consciente de su funcionalidad narrativa, pues otro narra por él lo que piensa o lo que hace y suele permanecer en silencio: no da lugar a relato de palabras, sino de pensamientos y acciones. (244)

Finalmente, en el caso de Bal, el narrador homodiegético corresponde al focalizador personaje, ya que este constituye el punto desde el que se contemplan los elementos; denominado como (FP) dentro de la nomenclatura de la autora, por lo tanto, la focalización será interna al participar en la fábula como actor. En este punto se añadirá otra de las clasificaciones de Bal necesaria para el análisis: la del objeto focalizado, equivalente al narrador testimonial de Pimentel. Esta variedad terminológica de Bal permitirá ahondar en esos detalles que las otras perspectivas no consideran. Tomando en cuenta que, en los cuentos de este capítulo, los objetos focalizados y su historia es más relevante que la del narrador personaje, quien funge como un mero espectador. Importa saber cuál personaje focaliza qué objeto porque determina la imagen que recibimos de dicho objeto y nos brinda información sobre el focalizador mismo (Bal 117-118). Para poder conocer esto, hacia el final de cada análisis se resolverán las siguientes preguntas planteadas por Bal (118) para que, de esta forma, se compruebe la clasificación que se hace de narradores testimoniales en este capítulo:

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere?
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?
- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?

En cuanto a los niveles de focalización, estos se basarán en las definiciones de la misma autora, ya que éstas contribuirán al análisis de cuentos como “El Ojo Silva” y “Lalo Cura” que contienen mayor complejidad en sus focalizaciones, lo que lo vuelve confusos en una primera

lectura; sin embargo, descifrar el mecanismo por el cual están constituidos y cómo funcionan hará que se obtenga una mejor comprensión de estos cuentos.

En una denominada “narración de primera persona” es también un focalizador externo, normalmente el “Yo” un tiempo después, el que ofrece su visión de una fábula en la que participó anteriormente en calidad de actor. En algunos momentos puede presentar la visión de su *alter ego*, más joven, de forma que un FP focaliza en el segundo nivel. [...] Suponemos, por lo tanto, un primer nivel de focalización (F1) en el que ésta es externa. El focalizador externo delega su función en uno interno, el focalizador del segundo nivel (F2). [...] El FE externo puede también *observar junto* a una persona, sin dejar la focalización a un FP por completo. Ello sucede cuando un objeto (que pueda percibir un personaje) se focaliza pero no hay nada que indique claramente si se percibe de verdad. Este procedimiento es comparable con el estilo indirecto libre, en el que la parte narradora se acerca todo lo posible a las palabras literales del personaje sin dejar en sus manos el discurso. (123)

En la cita anterior, Bal explica por qué no hace la distinción entre primera y tercera persona, hecho fundamental y que marca una diferencia totalmente relevante entre los cuatro narratólogos. En este trabajo algunas veces precisamos la enunciación para mayor claridad del lector, ya que ayuda a comprender desde donde se enuncia el narrador personaje. Para este capítulo será esencial la idea presentada anteriormente por Bal en la que se refiere al objeto focalizado, al ser la categoría que se empleará para analizar el objeto (personaje) que es focalizado por los narradores homodiegéticos testimoniales.

2.1. “El Ojo Silva”. Falsa narración delegada

En el primer cuento de este capítulo aparece un narrador homodiegético testimonial, que desde los primeros párrafos revela su papel secundario dentro del relato para presentar al personaje que será objeto de su focalización: “En enero de 1974, cuatro meses después del golpe de Estado, el Ojo Silva se marchó de Chile. Primero estuvo en Buenos Aires, luego los malos vientos que soplaban en la vecina república lo llevaron a México, en donde vivió un par de años y en donde lo conocí.” (13)

El recurso que aparecerá de manera constante en este cuento es la ambivalencia entre la narración en primera persona del NP y la narración delegada al Ojo Silva, he aquí un ejemplo de cómo se lleva a cabo este recurso:

En ese momento me temí lo peor, me senté a su lado y durante un rato ambos permanecimos con los cuellos de nuestros abrigos levantados y en silencio. Ofrecen un niño a ese dios, retomó su historia tras escrutar la plaza en penumbras, como si temiera la cercanía de un desconocido, y durante un tiempo que no sé medir el niño encarna al dios. Puede ser una semana, lo que dure la procesión, un mes, un año, no lo sé. (218-219)

Estos cambios a lo largo del relato dan origen algo que Luz Aura Pimentel denomina inestabilidad vocálica (138) en la que se vuelve difícil distinguir quién narra, haciendo oscilar el relato entre lo homodiegético y lo heterodiegético. Al final del cuento esto es más evidente; la distinción es complicada porque parece que el NP se convierte en un narrador omnisciente (es decir, se comporta como un narrador heterodiegético con focalización interna fija que se traslada a ese momento que vivió en el pasado el personaje el Ojo, y lo cuenta como si estuviera presente en ese momento) cuando párrafos atrás la narración estaba delegada al Ojo y, si no lo estaba directamente, el NP hacía distinción entre las palabras de él y las del Ojo. Sin embargo, hacia el final de la historia, esta distinción se pierde y el NP se comporta totalmente como un narrador heterodiegético (omnisciente) con focalización interna fija en el Ojo:

El resultado final era aún más horroroso, me confesó el Ojo, pero yo ya me había acostumbrado a las pesadillas y de alguna forma siempre supe que estaba en el interior de un sueño, que eso no era la realidad. Después llegó la enfermedad a la aldea y los niños murieron. Yo también quería morirme, dijo el ojo, pero no tuve esa suerte. Tras convalecer en una cabaña que la lluvia iba destrozando cada día, el Ojo abandonó la aldea y volvió a la ciudad en donde había conocido a sus hijos. Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve. Una tarde, la tarde en que llegó a la ciudad, fue a visitar el burdel en donde castraban a los niños. [...] Aquella noche, cuando volvió a su hotel [...] llamó a su amigo francés, que ahora vivía con un antiguo levantador de pesas búlgaro, y le pidió que le enviara un billete de avión y algo de dinero para pagar el hotel. Y su amigo francés le dijo que sí, que por supuesto, que lo haría de inmediato, y también le dijo ¿qué es ese ruido?, ¿estás llorando?, y el Ojo dijo que sí, que no podía dejar de llorar, que no sabía que le pasaba, que llevaba horas llorando. Y su amigo francés le dijo que se calmara. Y el Ojo se rio sin dejar de llorar y dijo que eso haría y colgó el teléfono. Y luego siguió llorando sin parar. (26-27)

Pero, no es eso lo que ocurre realmente, ya que el NP filtra las palabras del Ojo, es decir, la historia y las palabras son las mismas que el Ojo le cuenta, pero es evidente que él rehace la historia para contarla: “Alzó el cuello de su abrigo y empezó a hablar. Yo encendí un cigarrillo y permanecí de pie. La historia del Ojo transcurría en la India. Su oficio y no la curiosidad de turista lo habían llevado allí, en donde tenía que realizar dos trabajos.” (18) Aquí una cita en la que las precisiones del NP se hacen por medio de los paréntesis, evidenciando la subjetividad característica del narrador homodiegético: “El olor, que al principio más bien lo molestaba, terminó gustándole. Los chulos (no vio muchos) eran amables y trataban de comportarse como chulos occidentales o tal vez (pero esto lo soñó después, en su habitación de hotel con aire acondicionado) eran los últimos quienes habían adoptado la gestualidad de los chulos hindúes.” (20)

Lo que ocurre entonces, siguiendo la lógica de Bal es que el NP (amigo del Ojo, quien cuenta la historia y del cual desconocemos su nombre) es un focalizador externo “el ‘Yo’ un tiempo después, el que ofrece su visión de una fábula en la que participa anteriormente en calidad de actor.” (123) Este FE observa junto al Ojo (FP) como consecuencia de no dejar la focalización a este por completo. No hay nada en la narración mostrando que los objetos focalizados por el NP se perciben de verdad por el FP (el Ojo): “El Ojo recuerda que se sentaron en el suelo, sobre unas esteras o sobre unas alfombrillas estropeadas por el uso. La luz provenía de un par de velas. Sobre la pared colgaba un póster con la efigie del dios. Durante un rato el Ojo miró al dios y al principio se sintió atemorizado, pero luego sintió algo parecido a la rabia, tal vez al odio.” (22)

Continuando con los análisis del primer capítulo, la clasificación de los teóricos, primero de acuerdo con Genette sería: homodiegético testimonial, al ser únicamente testigo de los acontecimientos que relata el Ojo Silva. Con Luz Aurora Pimentel sería de la misma forma, añadiendo solamente las dos posibles funciones de este tipo de narrador: la vocal, su participación como actor en el mundo narrado “yo que narra” y la diegética “yo narrado”. Siguiendo Boves

Naves se denominaría una narración en primera persona, perspectiva interna, personaje decidor. Mieke Bal finalmente lo denominaría un narrador personaje, focalizador externo que observa junto al focalizador personaje (FP) el Ojo. A continuación, para ver un poco más como el NP percibe al FP, aunque este no sea propiamente un objeto focalizado, se responderán las preguntas planteadas al principio:

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere? El NP focaliza en el personaje el Ojo Silva y en la historia que este relata, observa junto a él los objetos que percibe el FP.
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? La manera en que este NP percibe a su amigo es peculiar, la objetividad se deja de lado en las descripciones emotivas y físicas sobre el Ojo Silva como persona, tendiendo incluso hacia lo abstracto en ellas. Todo esto es consecuencia de la amistad entre ellos, que hace que la relación sea mucho más cercana. Aquí dos citas en las que esto se puede ver: “Me senté junto a él y estuvimos charlando durante un rato. Parecía translúcido. Ésa fue la impresión que tuve. El Ojo parecía de cristal, y su cara y el vaso de vidrio de su café con leche parecían intercambiar señales, como si se acabaran de encontrar, dos fenómenos incomprensibles en el vasto universo, y trataran con más voluntad que esperanza de hallar un lenguaje común.” (15), “El Ojo seguía siendo una persona rara y sin embargo asequible, alguien al que le podías decir adiós en cualquier momento de la noche y él sólo te diría adiós, sin un reproche, sin un insulto, una especie de chileno ideal, estoico y amable, un ejemplar que nunca había abundado mucho en Chile pero que sólo allí se podía encontrar.” (17)
- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? El narrador personaje (sin nombre) focaliza en otro personaje, amigo suyo, el Ojo Silva (FP).

Este relato se caracteriza por su falsa narración delegada y por su constante ambivalencia entre la narración en primera persona del NP y la narración delegada al Ojo Silva, generando una inestabilidad vocálica, de un narrador que oscila entre lo homodiegético y lo heterodiegético. Al igual que en los otros cuentos, este narrador hace uso de las precisiones entre paréntesis, las cuales evidencian la subjetividad tan distintiva de los narradores homodiegéticos. En “El Ojo Silva” se tiene la mayor inestabilidad de todo el libro, llevada a los extremos por el narrador, quien crea un cuento único dentro de *Putas Asesinas*.

2.2. “Prefiguración de Lalo Cura” Narrador testimonial hacia su propio pasado y hacia otros personajes

En este cuento tenemos un narrador en primera persona, homodiegético testimonial. “Parece mentira, pero yo nací en el barrio de los empalados [...] Cuando nací me pusieron por nombre Olegario, pero siempre me han llamado Lalo. A mi padre lo llamaban el Cura y así fue como mi madre me inscribió en el registro civil. Todo legal. Olegario Cura.” (95) Con esta primera cita se podría pensar que se trata de un narrador autodiegético, al comenzar el relato con datos biográficos de él mismo, sin embargo, como se verá a continuación, se trata de un narrador testimonial. Este recurso, frecuentemente utilizado por Bolaño, también constituye otro juego que ayuda a desviar la atención de lo que realmente focaliza el narrador.

Posee además unidad vocal al estar a cargo únicamente del narrador personaje Lalo Cura. El objeto de la narración sí es su vida pasada, específicamente, el personaje narra a través de sus recuerdos de la infancia, incluso ficcionalizando la enunciación cuando era un feto desde el vientre de su madre: “Ahí está Connie: gorda, rubia, y yo dentro, hecho un ovillo, mientras ella ríe y unta con vaselina el culo del Pajarito Gómez.” (98); sin embargo, el foco de atención es la vida de otros personajes: Helmut Bittrich (el productor alemán de las películas pornográficas) Connie Sánchez

y Mónica Sánchez (su madre y su tía respectivamente) y el Pajarito Gómez, principalmente. Hecho que convierte este cuento en una narración testimonial, aumentando en suma a la ya de por sí subjetividad de un narrador homodiegético, el principio de incertidumbre de una narración testimonial:

Tan poquita cosa, tan mal alimentado. Tan extrañamente victorioso. El actor porno por excelencia del ciclo de películas colombianas de Bittrich. El que mejor daba la talla de muerto, y el que mejor daba la talla de ausente. También fue el único que sobrevivió del elenco del alemán: en 1999 sólo quedaba con vida el Pajarito Gómez, los demás habían sido asesinados o se los había llevado por delante la enfermedad. (104)

Otro de los rasgos característicos de este narrador personaje es el hecho de que, aunque narra cosas desde que era un feto (las recuerda), también es capaz de trasladarse al pasado de los personajes desde mucho antes de su existencia en el mundo diegético. Así sucede en el siguiente ejemplo, en el que, a partir de la descripción de una fotografía, además de dotarla de movimiento, se cuenta la historia alrededor de dicha foto; desde una perspectiva heterodiegética. Convirtiendo al narrador homodiegético en un narrador de tipo omnisciente con capacidad espacial y temporal:

Hay unas fotos que las muestran en la escalerilla del avión: las tomó Doris, la única persona que las esperaba en el aeropuerto. Connie y Mónica llevan lentes negros y pantalones ajustados. No son muy altas, pero están bien proporcionadas. El sol de Medellín alarga sus sombras por la pista vacía de aviones, salvo uno, en el fondo, a medio salir de un hangar. No hay nubes en el cielo. Connie y Mónica enseñan los dientes. Beben coca-cola junto a la parada de taxis y fingen poses turbulentas. Turbulencias aéreas y turbulencias terrenas. Con sus gestos dan a entender que llegan directamente de Nueva York, aureoladas por el misterio. Luego Doris, jovencísima, aparece junto a ellas. Las tres abrazadas mientras un galante desconocido toma la foto, apoyadas en el guardabarros del taxi y observadas, desde el interior, por un taxista tan viejo y gastado que cuesta creer que sea real. Así empiezan las singladuras más llenas de pasión. Un mes después ya están filmando la primera película: *Hecatombe*. (99)

A continuación, se darán las etiquetas de acuerdo con cada uno de los teóricos para el narrador de este cuento. Para Genette este sería un narrador autodiegético al contar principalmente su historia; y a pesar de que, aquí se considera testimonial. La lógica de Genette no permitiría etiquetarlo en un papel secundario de observador y testigo, ya que la historia es contada por el narrador personaje y gira en torno a su vida pasada. Luz Aurora Pimentel consideraría este un

narrador homodiegético testimonial, con función vocal y diegética dentro del relato: Lalo Cura cuenta la historia desde el interior del mundo narrado “yo que narra” y Lalo Cura participa como actor en el mundo narrado “yo narrado”. Para Boves Naves esta sería una narración en primera persona, perspectiva interna como un personaje decidor (Lalo Cura narra). Para Mieke Bal este sería un narrador personaje (NP), con objeto principal focalizado en el personaje Pajarito Gómez. Precisemos sobre el objeto focalizado a partir de las preguntas planteadas por Bal.

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere? Su vida y la de otros personajes, pero hacia el final del relato la focalización se va reduciendo hacia el personaje Pajarito Gómez (su vida pasada y la actual).
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? Lalo Cura mantiene siempre una distancia objetiva con todos los personajes, incluso afectiva con su propia madre a la que a veces simplemente llama por su nombre “Cuando yo estaba dentro de Connie ésta siguió trabajando.” (97); mostrando así una frialdad e imparcialidad respecto a los acontecimientos, sin embargo, se infiere que la elección de esta postura es debido al sufrimiento que le produce haber estado inmiscuido en el mundo de la pornografía desde que era un feto dentro de la panza de su madre: “La Fuerza está conmigo, me dije, la primera vez que vi la película, a los diecinueve años, llorando a moco tendido, haciendo rechinar los dientes, pellizcándome las sienes, la Fuerza está conmigo.” (98) Posteriormente, esta frialdad desaparece, en cuanto Lalo Cura comienza a focalizar su relato a partir de la página 104 en el Pajarito Gómez, para quien siempre mantiene el uso del diminutivo y al que se dirige de forma familiar y afectuosa (además de ser el único al que no desea matar): “Nunca pensé en matarte, dije, conservo todas tus películas, no las veo muy a menudo, lo reconozco, sólo en momentos especiales, pero las guardo con cuidado. Soy un coleccionista de tu pasado cinematográfico, le dije.”

(109-110). Con esta última frase el narrador personaje culmina su focalización sin dejar a dudas el principal motivo y objeto de su focalización, el Pajarito Gómez.

- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? Lalo Cura es el narrador personaje, los objetos focalizados son otros personajes.

El narrador de “Prefiguración de Lalo Cura” es uno que inicialmente se presenta como autodiegético pero después se torna testimonial; sutilmente va desviando la atención a lo que realmente importa en el relato: la vida del otro. Otro que se constituye a través de la perspectiva personal del narrador personaje. Este cuento se caracteriza por su sólida unidad vocal; a diferencia de los otros cuentos, no existen intervenciones de otros personajes que generen inestabilidad. Su particularidad también radica en el hecho de que no está totalmente centralizado hacia un solo personaje (Pajarito Gómez); el narrador brinda testimonios de otros personajes; es decir, hay varios objetos focalizados.

El narrador posee cierta omnisciencia al trasladarse al pasado de los personajes desde antes de su existencia como personaje en el mundo diegético. Finalmente, la subjetividad del narrador que se forma en este cuento es muy alta; como consecuencia de la unidad vocal (NP) y del principio de incertidumbre, al ser una narración testimonial, mucho mayor a la que se había visto en otros cuentos.

2.3. “Putas Asesinas” Una mirada retrospectiva del narrador como personaje

En este tercer cuento del segundo capítulo, cuyo título otorga al libro de cuentos, se tiene la existencia de un narrador homodiegético testimonial, únicamente correspondiente a la voz femenina, ya que este será el único y el primer cuento que presenta dos narradores, uno de carácter homodiegético y el otro de tipo heterodiegético; por lo que se procederá con dos análisis distintos de cada uno.

El primer narrador personaje enuncia desde la segunda persona, lo que lo convierte automáticamente en una narración testimonial: “Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo. [...] Te vi con tu grupo. ¿Lo llamas así? Tal vez digas banda, pandilla, pero no, yo creo que lo llamas grupo, es una palabra sencilla y tú eres un hombre sencillo.” (111) El objeto de su focalización, como es obvio desde un principio, es el personaje que la narradora se ha empeñado en llamar Max. Al mismo tiempo que esta voz narrativa focaliza en Max, el “yo que narra” se va dibujando en su propia subjetividad y muestra al lector sobre su perspectiva como personaje “yo narrado”:

Te he elegido a ti porque es algo personal. por descontado, nunca antes te había visto. Personalmente nunca hiciste nada contra mí. Esto te lo digo para tu tranquilidad espiritual. Nunca me violaste. Nunca violaste a nadie que yo conociera. Pude incluso que nunca hayas violado a nadie. No es algo personal. Tal vez yo esté enferma. Tal vez todo es producto de una pesadilla que no soñamos ni tú ni yo, aunque te duela, aunque el dolor sea real y personal. (119)

Gracias a este discurso, el narrador personaje da a conocer su posible locura, invalidando aún más su poca confiabilidad como narrador homodiegético. Esta perspectiva resaltará totalmente al estar contrapuesta con la del segundo narrador que, si bien, como veremos más adelante, confirma que el personaje Marx se encuentra amordazado, nunca da señales de la voz narrativa femenina como personaje que ejecuta acciones dentro del relato, esto como una consecuencia de su centralización en Max.

Siguiendo a Genette este primer narrador sería considerado como autodiegético con muy altas probabilidades de ser considerado testimonial, debido a su enunciación desde la segunda persona, generando una focalización inmediata en el personaje Max. De acuerdo son Luz Aurora Pimentel se etiquetaría como homodiegético testimonial, con función vocal y diegética dentro del relato: la voz narrativa femenina cuenta la historia desde el interior del mundo narrado “yo que narra” y la misma voz participa como actor en el mundo diegético “yo narrado”. Boves Naves establecería la clasificación: primera persona, perspectiva interna como personaje decidor (la voz

femenina que narra). Para Mieke Bal este primer narrador sería un narrador personaje (NP) con objeto focalizado en el personaje Max; a continuación, el análisis de este último:

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere? focalización en el personaje Max, todo sobre las acciones de éste, también describe sus propias acciones como “yo narrado”.
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? el narrador personaje del cual se desconoce su nombre, correspondiente a la voz femenina, focaliza en el personaje Max, quien es su víctima, por lo que la actitud con la que lo contempla es variable. Mientras le habla la voz femenina (llegando incluso a parecer un monólogo interior) ésta experimenta diversos cambios en cuanto a la temática de sus argumentos, contradictorios entre sí la mayoría de las veces. En ciertos momentos siente consideración por él: “Por supuesto, no te voy a hablar de mi dolor, un dolor que tú no has provocado, al contrario, tú has provocado un orgasmo. Has sido el príncipe perdido que ha provocado un orgasmo, puedes sentirte satisfecho. Y yo te di la oportunidad de escapar, pero tú fuiste también el príncipe sordo.” (123) y otras simplemente es distante y fría como una asesina, sin embargo, sigue manteniendo el tono afectivo y familiar hacia Max, que es en realidad un completo desconocido para ella: “Estás desnudo en mi cámara de los horrores, Max, y tus ojos siguen el movimiento pendular de mi navaja, como si ésta fuera un reloj o el cuco de un reloj de pared. Cierra los ojos, Max, no hace falta que sigas mirando, cierra los ojos y piensa con todas tus fuerzas en algo bonito... (123-124), “Te he elegido a ti porque es algo personal” (119).
- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? El narrador personaje es una mujer de la cual se desconoce su nombre. Focaliza en el personaje Max. Relación victimario y víctima.

El segundo narrador, de tipo heterodiegético con focalización externa en el personaje Max, está incrustado a lo largo del cuento por medio de los paréntesis, cuyas oraciones siempre comienzan con “El tipo”; este narrador heterodiegético brinda la información sobre Max, víctima de la primera voz narrativa femenina homodiegética, en el tiempo “presente” del relato; describiendo únicamente lo que éste realiza con su cuerpo, principalmente con la cabeza y los ojos: el tipo mueve la cabeza obstinadamente, el tipo mueve la cabeza de izquierda a derecha, la mira, murmura, llora (etc). Por lo que aquí se habla de omnisciencia exclusivamente espacial.

De acuerdo con los datos del cuento, este segundo narrador es totalmente extradiegético, es decir, no pertenece al mundo de los otros dos personajes como uno de ellos, es un elemento totalmente externo que contempla los acontecimientos desde la heterodiégesis, la focalización es externa. Su presencia no es perceptible por los demás. La focalización que éste hace es exclusivamente sobre Max, mientras está amordazado y la voz femenina le relata la historia que ya se conoce. Los movimientos y expresiones faciales de Max son el principal objeto focalizado por este narrador. Su manera de referirse a este personaje es simplemente como “El tipo”, por lo que nunca se conoce el nombre real del personaje y, gracias a esta denominación, la actitud con la que lo contempla es totalmente imparcial y distante, limitándose exclusivamente a describir lo que le ocurre: “(El tipo en vez de cerrar los ojos los abre con desesperación y todos sus músculos de disparan en el último esfuerzo: su impulso es tan violento que la silla a la que está fuertemente atado cae con él al suelo. Se golpea la cabeza y la cadera, pierde el control del esfínter y no retiene la orina, sufre espasmos, el polvo y la suciedad de las baldosas se adhieren a su cuerpo mojado.)” (124). La focalización es de tipo externa y está a cargo de un narrador heterodiegético. El objeto focalizado es la víctima de la voz femenina narrador-personaje (primer narrador analizado).

A este narrador, de acuerdo con la terminología de Genette, se llamaría heterodiegético (ausente de la historia que cuenta), con Pimentel se haría de la misma forma añadiendo la

focalización externa y señalando que la única función de éste sería la vocal. Con *Boves Naves* se definiría como narración en tercera persona, perspectiva externa. Siguiendo a Bal sería un NE-np (FP): narrador externo, no perceptible con focalización externa en Max

“*Putas Asesinas*” es el único cuento del libro con dos narradores a cargo del relato, el primero homodiegético (NP) y el segundo heterodiegético testimonial. Es muy interesante que la voz femenina del NP se invalida como un narrador confiable desde el inicio “Tal vez yo esté enferma. Tal vez todo es producto de una pesadilla que no soñamos ni tú ni yo...” (119) y al contrario de este tipo de narradores que luchan por validar su punto de vista siendo objetivos, la NP de este cuento quiebra esa posibilidad por completo y se sitúa en un espacio de total incertidumbre. Curiosamente, con el otro narrador, lo que se tiene es una descripción puramente espacial del personaje Max, el cual se encuentra amordazado como la voz femenina indica, pero este narrador externo nunca refiere las acciones de esta voz narrativa como personaje que actúa en la historia como consecuencia de una focalización estricta en Max, sin mostrar nada más.

La singularidad del segundo narrador es que su discurso siempre aparece entre paréntesis; justo en la forma en que han aparecido las *correctio*, precisiones y generalizaciones a lo largo de todos los cuentos de *Putas Asesinas*.

2.4. “El retorno” El testimonio del personaje hacia su propio cuerpo

El cuarto cuento por analizar está mediado por un narrador homodiegético en primera persona (autodiegético), que narra su vida pasada y su “vida” actual (después de su muerte física). Para comprender el análisis que se hará de este relato es necesario resumir brevemente la anécdota de éste, la cual se encuentra en las primeras tres líneas de la página: “Tengo una buena y una mala noticia. la buena es que existe vida (o algo parecido) después de la vida. La mala es que Jean-

Claude Villeneuve es necrófilo.” (127) Pero el objetivo de este narrador no es en realidad contar la vida de este famoso personaje, sino más bien hablar de sus propias experiencias y reflexiones sobre su nueva “vida” y también sobre la pasada: “En vida nunca fui una persona inteligente ni brillante. Sigo sin serlo (aunque he mejorado mucho)”. (127) Como consecuencia de lo anterior esta narración no es de carácter testimonial sobre Jean-Claude, ya que las descripciones sobre la vida de este personaje son muy pocas, a lo largo de la historia predomina lo que el cuerpo del narrador personaje sufre a manos de otros y sobre cómo se siente él acerca de eso, comparando constantemente su “yo pasado” con su “yo actual”, como se vio en la cita anterior.

Ahora bien, estrictamente con la teoría Genette y Pimentel, todo esto convierte a este narrador homodiegético en autodiegético: “Puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe” de su propio relato.” (Pimentel 137) Sin embargo, aquí es importante hacer una precisión de la definición de narración testimonial presentada en el marco teórico de este capítulo: “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro.” (Pimentel 137) Entonces, de acuerdo con esto se podría decir que el narrador autodiegético es también un narrador testimonial al narrar lo que le pasó a su cuerpo, estrictamente considerándolo como una entidad separada de su “espíritu” (que se asume es el que narra); por lo que la narración de este espíritu es testimonial en relación con lo que le sucede al cuerpo. Ese otro es el cuerpo, siempre referido como un objeto directo en la sintaxis del narrador:

Yo seguí a los camilleros al sótano. Mi cadáver yacía semidescubierto por la funda de la morgue. Vi cómo lo metían en ella y lo cargaban hasta depositarlo otra vez en el maletero del coche. Lo imaginé allí, en el frío, hasta que un pariente o mi exmujer acudiera a reclamarlo. pero no hay que dejarle espacio al sentimentalismo, pensé, y cuando el coche de los camilleros dejó el jardín y se perdió en aquella calle arbolada y elegante no sentí ni el más leve asomo de nostalgia o de tristeza o de melancolía. (142)

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere? El NP focaliza en dos objetos principales a) el personaje Jean-Claude y b) el cadáver del NP (el cuerpo como una entidad separada de su voz narrativa).
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? a) La manera en que el NP focaliza sobre este otro personaje es peculiar, en un principio se muestra objetivo y se limita a describirlo físicamente; sin embargo, como todo narrador homodieético, su subjetividad sobresale en el discurso: “El pelo largo y canoso, las gafas de cristales gruesos, la mirada gris que insinuaba a un niño desprotegido, los labios delgados y firmes que delataban, por el contrario, a un hombre que sabía muy bien lo que quería. Iba vestido con pantalones vaqueros y camiseta blanca de manga corta. Su atuendo me resultó chocante pues las fotos que yo había visto de Villeneuve siempre lo mostraban vestido con elegancia. Discreto, sí, pero elegante. El Villeneuve que tenía ante mí, por el contrario, parecía un viejo rockero insomne.” (134-135). Posteriormente, el NP muestra mayor cercanía a Jean-Claude, llamándolo “nuestro modisto” (136). El punto intermedio de esta actitud ambivalente ocurre cuando su cuerpo es violado por Jean-Claude: “Experimenté sensaciones encontradas: disgusto por lo que veía, agradecimiento por no ser sodomizado, sorpresa por ser Villeneuve quien era, rencor contra los camilleros por haber vendido o alquilado mi cuerpo, incluso vanidad por ser involuntariamente el objeto de deseo de uno de los hombres más famosos de Francia.” (137). Hacia el final del relato la amistad que surge entre ellos es muy clara; en este fragmento se verá como el NP focaliza de forma breve, pero específica, en algunos de los aspectos de la vida de Jean-Claude, haciendo evidente la centralidad de este objeto focalizado: “[...] el tiempo se me fue volando mientras oía una historia sucinta de su infancia y adolescencia, de su juventud, de sus reservas en materia sexual, de sus

experiencias con algunos hombres y con algunas mujeres, de su inveterada soledad, de su mórbido deseo de no causar dolo a nadie que tal vez encubría el oculto deseo de que nadie le hiciese daño a él, de sus gustos artísticos que admiré y envidié con toda mi alma, de su inseguridad crónica, de sus disputas con algunos modistos famosos, de sus primeros trabajos para una casa de alta costura[...]” (141-142). Para, finalmente, expresar la felicidad que ambos comparten después de todas las confesiones del modisto: “Permanecemos en silencio durante un largo rato. Supe que ambos estábamos si no exultantes de alegría sí razonablemente felices.” (142) e influir en la decisión del NP de permanecer a su lado y abandonar la persecución de su cuerpo físico: “Me senté en una silla junto a él, una silla de madera labrada y respaldo de terciopelo, de cara a la ventana y el jardín y a la hermosa luz de la mañana, y lo dejé seguir hablando todo lo que quisiera.” (143)

b) Respecto al cuerpo del NP ya se ha visto un poco sobre el tratamiento que se hace de éste; los pensamientos del NP siempre son confusos y variables debido a que él mismo no sabe cómo referirse a eso que experimenta, aquí algunas citas del cuento en las que se puede observar lo anterior: “[...] así que cuando levantaron mi cuerpo y lo metieron en una ambulancia, yo seguí a los enfermeros y me introduje en la parte de atrás del vehículo y me perdí con ellos en el triste y exhausto amanecer de París. Qué poca cosa me pareció entonces mi cuerpo o mi ex cuerpo (no sé cómo expresarme al respecto, abocado a la burocracia de la muerte.” (130), “Es decir, en la habitación estaban los dos jóvenes detrás de la mesa, rellenando formularios y parloteando entre ellos, mi cadáver sobre la camilla, intentando pensar cualquier cosa que contribuyera a clarificar mis días venideros, si es que iba a haber días venideros, algo que no tenía nada claro en aquel instante. Después uno de los jóvenes se acercó a la camilla y me destapó (o destapó mi

cadáver).” (131), “Debo reconocer que yo no tuve estómago para ver cómo abrían mi cuerpo.” (132).

Como se puede ver en estos ejemplos, la referencia a su cuerpo es ambigua, a veces la hace como una entidad separada de él y otras veces la hace como algo que todavía le pertenece y aún habita. Por lo que, posterior a este análisis se considera “El retorno” una narración de tipo testimonial, al comportarse el NP como un perfecto testigo y observador de lo que le ocurre a su cuerpo.

- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? a) El narrador personaje es un hombre muerto que focaliza en el personaje Jean-Claude, relación víctima y victimario respectivamente y b) El cuerpo es o era parte del NP en vida.

Ahora bien, para Genette este sería un narrador autodiegético de acuerdo con las características generales de éste y no se puede saber si el teórico se atrevería a ubicarlo en un papel de mero observador y testigo, quizás sí sobre Villeneuve, pero no sobre el cuerpo, al ser una entidad que pertenece o perteneció al mismo NP. Con Pimentel tendríamos la misma discusión, añadiendo la focalización externa y las dos funciones del NP: “yo que narra” y “yo narrado”. Boves Naves lo establecería como una narración en primera persona, perspectiva interna con un personaje decidor y, finalmente, para Mieke Bal la nomenclatura sería NP con dos objetos focalizados principales: Jean Claude y el cuerpo del NP.

A diferencia de los cuentos con narradores homodiegéticos testimoniales, cuyo foco de atención era la vida de otro personaje; en este relato la testimonialidad ocurre hacia el cuerpo sin vida del narrador personaje y a su nuevo “yo” como espíritu. “El retorno” es particular por esto: el tratamiento de su cuerpo como un mero objeto es muestra clara de “objeto focalizado”; además de ser explicitado sintácticamente como un objeto directo. Este es el primer y único cuento del libro en el que la testimonialidad es hacia sí mismo, hecho totalmente contrario a los objetivos del relato

testimonial de acuerdo con la clasificación de Pimentel, en el cual lo que importa es la vida del otro. He aquí una estrategia transgresora del orden o normalidad de un recurso narrativo; es decir, la particularidad y originalidad de esto radica en el uso, por parte del narrador, de la testimonialidad para un fin contrario al que fue creado. No se trata del testimonio del otro, sino de uno mismo; además de ser un testimonio duplicado: uno para el cuerpo sin vida del narrador personaje y otro para su espíritu, un hecho totalmente único.

2.5. “Buba” Un personaje misterioso, construcción y focalización

El cuento número cinco de este capítulo está constituido por un narrador homodiegético testimonial. Como el título lo anuncia el centro de este cuento es el personaje Buba. Aunque el narrador personaje (del que nunca se sabe el nombre) cuenta partes de su vida y la de otros (como en Lalo Cura), en realidad todo gira en torno a la manera en que Buba, por medio de sus rituales, influye en las constantes victorias de los jugadores de fútbol. Después de presentar brevemente su carrera futbolística “Yo, por ejemplo, como todo el mundo sabe, soy extremo izquierdo...” (145) el narrador personaje señala la aparición de Buba tres páginas después:

Pero estas cosas pasan y hay que aguantarse. Así que me aguanté y me hice el firme propósito de salir menos, digamos una vez cada quince días, pero entonces llegó Buba y los del club decidieron que lo mejor para mí era que dejara el hotel y que compartiera el departamento que habían puesto a disposición de Buba, un departamento bastante coqueto, con dos habitaciones y una terraza pequeñita pero con una buena vista, justo al lado de nuestro campo de entrenamiento. (148)

A partir de ahí todos los hechos harán referencia a Buba, describiéndolo siempre como un personaje misterioso y enigmático, del que se intentará conocer más, pero se convertirá en una tarea imposible, anticipándonos con un sueño lo raro de su aparición dentro de la vida del NP.

Después de narrar la exitosa carrera que obtienen él, Herrera y Buba (todos futbolistas) gracias a los extraños rituales de este último y de que posteriormente cada uno tome caminos

distintos en otros equipos. La repentina noticia de la muerte de Buba confirma la centralidad de este personaje en el relato y en la vida del NP (el fracaso en su carrera futbolística es evidente):

Poco antes de que nos marcháramos a unas vacaciones que iban a ser más cortas de lo usual (aquel año los internacionales nos concentramos para el Mundial casi sin tiempo para nada), la noticia salió en primera página de los periódicos deportivos: Buba había muerto en un accidente automovilístico camino al aeropuerto de Turín. Nos quedamos helados. Poco más es lo que puedo decir. Con la mano en el pecho: nos quedamos helado y ya está. El Mundial fue asqueroso. A Chile la eliminaron en octavos, pero no ganamos ni un solo partido. (166)

Si bien en este cuento no se cuenta la vida completa de Buba, la anécdota se explica a partir de su irrupción en la vida del NP, relegando de esta forma al narrador hacia un papel de mero testigo de los acontecimientos.

Siguiendo a Genette el narrador de este cuento sería de carácter autodiegético, con posibilidades de ser también un testigo de la historia que cuenta, al estar focalizado en el personaje de Buba. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel se declararía un narrador homodiegético testimonial; ya que en este caso la focalización hacia Buba es permanente, con dos funciones: la vocálica y la diegética: el NP narra y se narra así mismo como un participante de la historia que cuenta. Con María del Carmen Boves Naves se clasificaría como una narración en primera persona, perspectiva interna, personaje-decisor (el futbolista, del cual se desconoce su nombre, narra). Con Mieke Bal se establecería como un NP, con objeto principal focalizado en el personaje Buba. A continuación, los detalles sobre este:

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere? El NP focaliza principalmente en el personaje Buba, aunque también explica cosas sobre su vida como personaje del mundo diegético; el centro de atención es Buba, ya que todos los acontecimientos ocurren a partir de su aparición en la historia, es el detonante de ésta
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? El NP crea una imagen enigmática de Buba, siempre rodeada por el misterio y nunca con explicaciones claras sobre lo que

este realiza: “Cuando me quedaba en casa veía la tele y Buba se encerraba en su cuarto y se ponía a escuchar música. Música africana. Al principio las cintas de Buba no me resultaban nada agradables. La primera vez que las escuché, al segundo día de estar compartiendo el departamento incluso me sobresaltaron.” (151); “[...] Buba hablaba poco porque él era así, y eso era lo que importaba, más allá de una infancia o adolescencia atroz o agradable: la vida de Buba estaba rodeada de misterio porque Buba era así, eso era todo.” (154). la interrogante siempre se mantiene: “[...] Herrera se ponía a hablar conmigo y me preguntaba qué creía yo que hacía Buba con nuestra sangre en el baño, porque lo cierto es que cuando Buba desocupaba el baño ya no había rastros de sangre por ningún lado, el vaso que la había contenido estaba reluciente, el suelo limpio, vaya, el baño parecía como cuando venía la señora a hacernos la limpieza, y yo le decía a Herrera que no sabía, que no tenía idea de lo que hacía Buba cuando se encerraba allí [...]” (160-161). Enigma, que tampoco se logra resolver hacia el final del relato, cuando parecía que por fin el NP obtendría una respuesta del personaje Liza Do Elisa. Ella trata de explicar esa actitud de Buba, y dice que él era una persona que sufría y quería mucho. Pero en realidad Liza no tenía ninguna explicación convincente y sólo lo atribuyó a la locura: “Y entonces yo metí mi cuchara y le pregunté que había querido decir con que sufría mucho, ¿sufrir cómo?, le dije, y ella respondió que con todo el cuerpo y más que con el cuerpo con la mente. ¿Qué quieres decir, Liza?, dije yo. Que estaba loco, dijo la brasileña.” (170)

- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? el NP de este cuento, del cual nunca se conoce el nombre, focaliza en el personaje Buba con quien entabla una relación de amistad.

Este cuento se caracteriza por su narrador testimonial, cuyo foco de atención es el enigmático personaje Buba, aquí sucede lo mismo que en “El Ojo Silva”, “Prefiguración de Lalo Cura” y “Putas Asesinas”, en los cuales el objetivo es siempre el otro. En este sentido “Buba” es un cuento regular que cumple con la función de narradores homodiegéticos testimoniales que se ha venido encontrando en los análisis anteriores (exceptuando “El retorno”). El narrador personaje habla de su vida, pero únicamente como una forma de contextualizar la anécdota que gira en torno a Buba, y como es común en todos los relatos de *Putas Asesinas*, el misterio en torno a los objetos focalizados, nunca se resuelve. No hay respuestas, solo preguntas.

2.6. “Dentista”. Juego de focalizaciones

El último cuento de este capítulo de análisis está conformado por un narrador homodiegético testimonial, del que se desconoce su nombre, pero se denominará NP. Es difícil decidir si es una narración testimonial sobre el amigo del NP, el dentista o bien el amigo de éste, José Ramírez, un joven escritor indio. El centro de atención parece oscilar entre estos tres personajes, sin embargo, en este análisis se demostrará que la focalización hacia el dentista es más secundaria (aunque el título sea Dentista, no ocurre lo mismo que con el cuento anterior analizado, “Buba”). Ahora bien, el NP pasa la mayoría del relato contando aspectos de su vida en general, pero siempre desde una perspectiva secundaria, la focalización en José Ramírez se anuncia desde el principio, siguiendo la del NP y finalmente la del dentista; buen ejemplo de esto es el comienzo del cuento: “No era Rimbaud, sólo era un niño indio. Lo conocí en 1986. En aquel año, por motivos que no vienen a cuento o que ahora me parecen banales, estuve unos días en Irapuato, la capital de las fresas, en casa de un amigo dentista que estaba pasando por un mal trance.” (173)

José Ramírez, a pesar de encabezar el cuento, no es sino hasta la quinta página del cuento que aparece por primera vez y en la que el NP ofrece una descripción física de éste, que mostrará mucho sobre la manera de percibir y focalizar en él que tiene el NP:

Entonces el amigo al que mi amigo había saludado con un gesto se acercó a nuestra mesa. No tenía más de dieciséis años. Aparentaba menos. Era más bien bajo y su figura, que podía ser fuerte, tendía hacia lo redondo, hacia la eliminación de aristas. Vestía pobremente, aunque algo había en su ropa que no terminaba de cuajar, una cualidad movediza, como si la ropa estuviera diciendo algo incomprensible desde distintos sitios a la vez, y llevaba unos tenis gastados de tanto andar, unos tenis que en el círculo de mis amistades, o mejor dicho en el círculo de los hijos de algunas de mis amistades, estarían desde hace mucho tiempo sepultados en el clóset o abandonados en un basurero. (177)

A partir de entonces, mientras el narrador cuenta sus aventuras cotidianas por los bares del barrio con su amigo el dentista, la presencia de José Ramírez estará constantemente en sus pensamientos, desviando continuamente el foco de atención hacia él:

Y ahí estábamos hablando de nuestra juventud, bastante borrachos, y de repente mi amigo recordó a la india vieja que se le había muerto de cáncer en la encía y recordó nuestra conversación sobre la historia del arte y la historia particular y habló de las dos aceras (un tema del que yo apenas recordaba nada) y finalmente llegó a la fonda de comidas corridas en donde habíamos encontrado a José Ramírez, que era precisamente a donde quería llegar y me preguntó qué pensaba de él, aunque lo preguntó de tal forma que yo no supe si se refería al adolescente indio o a sí mismo, y para curarme en salud le dije que no pensaba nada, o tal vez hice un gesto que podía significar cualquier cosa, y mi amigo acto seguido me preguntó si creía, si se me había pasado por la cabeza la idea de que entre José Ramírez y él pudiera haber algo, esos sobreentendidos atroces y tan mexicanos, y yo dije no por Dios, mano, cómo se te ocurre, no te azotes, tal vez ahora exagero, tal vez entonces se abrió el agujero real, el que había sentido falsamente en el edificio vacío, el que había entrevisto cuando el indio adolescente se acercó a nosotros la primera vez [...] (185)

Desde ese momento, los acontecimientos sobre José Ramírez se vuelven más frecuentes: “Y entonces él dijo: tienes que conocer a José. Hizo hincapié en el verbo conocer. Tienes que *conocerlo*.” (186); “Y al día siguiente no había olvidado nada. Al contrario, recordaba cosas que yo ya había olvidado. Por la forma como habló de José Ramírez parecía su tutor.” (186), “Iniciamos el recorrido tomando un par de whiskys en el centro, en un local en penumbra de olía a after-shave. Después nos fuimos directamente a los barrios que solía frecuentar José Ramírez. [...] Cuando ya

habíamos dado la noche por perdida, una noche extraña en la que casi no habíamos cruzado palabra, lo vimos o lo adivinamos caminando por una acera mal iluminada.” (187).

De acuerdo con Genette, este último narrador sería de tipo observador o testigo, ya que en el cuento la focalización, como se verá claramente a continuación en las preguntas, se da en el personaje José Ramírez, dejando de lado las experiencias del NP y abandonando así la posibilidad de ser exclusivamente autodiegético. Con Luz Aurora Pimentel de igual forma se definiría como un narrador homodiegético de tipo testimonial; con las dos funciones de éste; la vocálica y la diegética (NP narrador-personaje). Según la clasificación de Boves Naves diría, se trata de una narración en primera persona, perspectiva interna, personaje-decisor. Con Mieke Bal se definiría como: NP, con objeto principal focalizado en José Ramírez.

- 1) ¿Qué focaliza el personaje: a qué se refiere? El NP focaliza de forma muy general en aspectos de su vida, únicamente para contextualizar la historia y explicar por qué llega a Irapuato (lugar donde se desarrollan los acontecimientos). Secundariamente la focalización es hacia su amigo el dentista y principalmente al amigo de éste, el poeta indio José Ramírez.
- 2) ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas? La construcción del personaje José Ramírez es muy similar a la de Buba; todo lo que se sabe sobre este es mayormente acerca de su anonimato. La extrañeza en cuanto a este adolescente viene dada desde la imagen física que el NP hace sobre él, el efecto de su presencia y de su mirada son algunos de los rasgos que ayudarán a brindar una imagen general de éste:

“Pero pronto deseché esta idea, y me concentré en el recién llegado o tal vez fueron sus ojos, en los que no había reparado hasta entonces, [...] Sus ojos, cómo decirlo, eran potentes. Ése fue el adjetivo que se me ocurrió entonces, un adjetivo que evidentemente no ahondaba en la impresión real que sus ojos dejaban en el aire, en la frente de quien le sostuviera la mirada, una especie de dolor entre las cejas, pero no encuentro otro que sirva mejor a mis propósitos. Si su cuerpo tendía, como ya

he dicho, a una redondez que los años acabarían concediéndole con rotundidad, sus ojos tendían hacia lo afilado, lo afilado en movimiento.” (178)

José Ramírez es un enigma constante a lo largo del relato ¿Por qué está ahí?, ¿cuál es su función?, ¿por qué es un personaje silencioso? Quizás porque también funciona como un elemento desestabilizador; su indescifrabilidad y la ambigüedad acerca de su función, en la vida de los otros dos personajes, son elementos que construyen este cuento y lo vuelven particular y, precisamente, la búsqueda de una respuesta hacia este personaje es el sentido primordial del cuento. El dentista y su amigo van en busca de José Ramírez, éste a su vez encarna el espíritu del cuento: “Sé, porque lo dijo él, que había participado en un taller de poesía, un taller de poesía gratuito, más o menos como la cooperativa médica de los pobres, sólo que en versión literaria, y que Ramírez no escribió ni un solo poema, algo que hizo retorcerse de risa a mi amigo dentista y que yo no entendí, no le veía la gracia, hasta que me explicaron que Ramírez escribía narrativa. Cuentos, no poemas. Entonces pregunté por qué no se había matriculado en un taller de narrativa. Y mi amigo dentista dijo: porque no había ningún taller de narrativa. ¿Comprendes? En este pueblo de mierda sólo se enseña gratis la poesía. ¿Comprendes?” (187-188) José Ramírez es un símbolo del cuento, mientras que los dos amigos derrotados (uno en el amor y el otro en el trabajo) son los nuevos detectives en busca del sentido que perdieron en los aspectos esenciales de la vida y ahora lo buscan en el arte (el cuento encarnado por José Ramírez como personaje).

José Ramírez es la metáfora de todos los cuentos de Bolaño: un ser híbrido, único, misterioso, y algunas veces absurdo, pero siempre con una historia secreta, nada fácil de vislumbrar ni en más de tres lecturas. La marginalidad aquí es trasladada del narrador

hacia los personajes, sin embargo, en este trabajo no se aborda con detalle la manera en que esta influye en ellos.

- 3) ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? El NP focaliza en dos personajes el dentista y en el amigo de este, el poeta indio José Ramírez.

En este último cuento se encontró una alta ambigüedad entre cuál era el mayor objeto focalizado por el NP; por lo que el análisis que se hizo tuvo que tomar en cuenta la forma de focalizar cada una de las tres posibilidades del NP (el amigo, el dentista o José Ramírez). Finalmente se demostró que el foco más importante para el NP era José Ramírez a pesar de los constantes intentos por focalizar los otros objetos; siempre la atención era desviada hacia José Ramírez.

En este capítulo se dejó fuera el análisis de tres cuentos del libro *Putas Asesinas* (“Gómez Palacio”, “Carnet de baile” y “Encuentro con Enrique Lihn”) por las siguientes razones: en el caso de “Gómez Palacio” se trata de un cuento bastante breve, cuyo personaje narrador focaliza en otro personaje (la directora) y este mantiene su lugar como homodiegético sin llegar a ser de tipo testimonial, basta con una lectura para corroborarlo. Sobre “Carnet de baile” cuyo narrador es del tipo homodiegético, ocurre lo mismo que en el caso anterior, el narrador personaje no cumple una función de testigo respecto a los acontecimientos que cuenta, sino que únicamente focaliza su relato (como objeto focalizado) en el personaje Pablo Neruda, de forma muy general sin dar demasiado detalles sobre este. Finalmente, en “Encuentro con Enrique Lihn” se tiene la presencia de un narrador homodiegético que, más bien, tiende hacia lo autodiegético y cuyo NP “Roberto Bolaño” focaliza de forma general en Enrique Lihn, en un caso similar al de “Carnet de Baile”; sin embargo, la clasificación que aquí se hace de estos dos últimos cuentos es discutible si se considera, aunque en menor grado, la función testimonial de estos narradores homodiegéticos. Es importante destacar

cómo con estos dos cuentos ocurre exactamente lo mismo que con los narradores testimoniales: comienzan siendo autodiegéticos, presentando sus datos biográficos, para posteriormente, ir enfocando en la vida de otro y dejar así su papel principal. “Carnet de Baile” y “Encuentro con Enrique Lihn”, cuentos que parecen completamente autodiegéticos, poseen una marca de testimonialidad al renunciar a seguir hablando de ellos, pero partiendo desde su vida para contextualizar y focalizar en otro personaje, aunque de forma más superficial.

Como siguiente punto para cerrar este capítulo se tratará brevemente la subjetividad del narrador homodiegético, tomando como referencia la definición del principio de incertidumbre de Pimentel:

En narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre lo relativo e incierto del acto mismo de la narración. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información. Estas nuevas fuentes de información generalmente se presentan en la forma del discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo de la historia es mayor que el del propio narrador, creando así el fenómeno de narradores delegados. [...] Así, la fragmentación vocal, tan característica de la narrativa del siglo XX, parecería traer a un absoluto primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso de las formas de acceso a él. (145)

En todos los cuentos analizados en este capítulo eso es lo que ocurre, a la ya incertidumbre de lo que este tipo de narrador cuenta, se le suma la subjetividad de éste; sin embargo, al lector no le queda más que asumir como verdadero todo lo que este narrador construye sobre el mundo diegético. A lo largo de este análisis, como lector, se puede no estar de acuerdo con los NP estudiados, pero la única opción desde esa posición sigue siendo creerle al NP y observar todas las cosas a través de su focalización; con todas las limitantes que como participante del mundo diegético tiene, con sus juicios y prejuicios sobre los acontecimientos que obligatoriamente emite al ser homodiegético.

Con “El Ojo Silva” se tiene el ejemplo de narrador delegado; sin embargo, en el análisis detallado que aquí se realizó, se pudo observar cómo este NP se comporta igual a un narrador de

tipo testimonial (que observa junto a el Ojo). Además de poseer omnisciencia espacial y, caracterizarse por filtrar siempre, a través de su perspectiva, todas las palabras del Ojo. Ocasionando así que el lector nunca sepa si esas son las palabras literales del Ojo, o, en cambio, pertenecen a la perspectiva del NP; es decir, transmutando de narrador homodiegético testimonial a narrador omnisciente.

La testimonialidad en cada uno de los cuentos es particular y especial; a partir del estudio que se hizo y de explicar por qué se consideran testimoniales, cuando formalmente y de manera general podían clasificarse como autodiegéticos. Hay que destacar que la focalización que estos narradores hacen hacia otros personajes, inmediatamente los relega a un papel de meros observadores. Son testigos principalmente de lo que le ocurre al otro, como en “Lalo Cura”, “Putas Asesinas”, “El retorno”, “Buba” y “Dentista”. Los narradores personaje cuentan su vida también, pero el centro del relato no es esta. La función de este recurso es para introducir el verdadero foco de atención y contextualizar la anécdota que va a ocurrir en torno al personaje focalizado. Por esta razón los NP analizados en este capítulo han sido clasificados como testigos, transformando así la narración, en una narración testimonial.

Bolaño construye narradores homodiegéticos que, finalmente, no hablarán de sí mismos sino de otros y, sobre todo, van constituyéndose como narradores personajes en segundo plano – además de analizar como este ejercicio incide en la estrategia de marginalidad– se puede partir desde la perspectiva de Ríos Baeza para decir que este es un recurso constante en *Putas Asesinas* que reafirma una vez más y fortalece la crítica de Bolaño hacia la centralidad y el canon. Crítica que no se basa únicamente en la elección de personajes marginados como protagonistas; sino que, como se puede ver, esta lucha surge con este fenómeno en el que los narradores se marginan a sí mismos. La repetición de esto, en varios de los cuentos de *Putas Asesinas*, genera un prototipo en la cuentística de Bolaño; es decir, lo convierte en un recurso formal. Bolaño lleva la marginalidad

hacia los narradores, quienes son lo que construyen esos mundos narrativos. Ellos se establecen desde la enunciación (primera persona) y la focalización (narración testimonial) y su importancia no es en tanto que personajes, pues su vida no suele ser muy relevante y, como ya se ha dicho anteriormente, esta sólo sirve para situar al lector en el relato. Su función principal es ser testigos de lo que realmente importa: la vida del otro; otro que muchas veces es igual o mayormente marginal que el propio narrador personaje (El Ojo, El Pajarito Gómez, Max, Jean-Claude, Buba, José Ramírez), seres extraños, solitarios, aislados voluntariamente del mundo céntrico (ciudad, familia y amigos); personajes que habitan lugares reducidos (pueblos, casas, departamentos) y que se niegan o ven con indiferencia ser el centro de atención de alguien más (Jean- Claude, Buba, José Ramírez).

De esta manera, lo que se obtiene es un narrador automarginado, aquel que renuncia a sí mismo para ser únicamente un espectador de la vida del otro. Este recurso no es más que la preferencia de Roberto Bolaño por la marginalidad y la existencia de ésta como una crítica constante al canon y a la centralización, atacando desde una de las principales formas constitutivas del relato: el narrador. Qué mejor forma de hacerlo que creando un típico narrador autodiegético que se transforma lentamente en un testigo, destruyendo así la estructura clásica del narrador homodiegético (autodiegético) al presentar narradores que aparentan ser el centro de la historia para después ser relegados a observadores de la anécdota. Como consecuencia, este tipo de narrador destruye la expectativa del lector en cuanto a qué esperar de los narradores homodiegéticos y, al mismo tiempo, quebranta una forma canónica del cuento narrado a través de una primera persona.

En lugar de crearlos como narradores bien constituidos desde el principio, Bolaño prefiere jugar con las supuestas reglas de cada uno de ellos y formarlos a lo largo de los cuentos; sin llegar nunca, incluso a completarlos como tal, haciendo que oscilen entre uno y otro bando, volviendo difícil etiquetarlos en alguna clasificación de narradores. Es el caso del narrador de “El Ojo Silva”

que se comportaba primero como un homodiegético para después moverse a una zona de omnisciencia , o el caso de “Prefiguración de Lalo Cura” en el que el narrador se vuelve bastante complejo al ser, en primer lugar, un personaje testimonial dentro de la historia, que incluso narra acontecimientos pasados, cuando él era un bebé dentro del vientre de su madre, para volverse así un narrador de tipo omnisciente.

Conclusiones

Para cerrar este trabajo, se recapitulará brevemente los resultados obtenidos en cada capítulo. En el primer capítulo, correspondiente al narrador heterodiegético con focalización interna fija en B, se obtuvo que Bolaño construye nuevas estructuras narrativas a partir del uso de las *correctio* y las generalizaciones (propias de un narrador heterodiegético), pero mezcladas con la presencia de, lo que en los análisis de ese primer capítulo, se llamaron precisiones y cuyo efecto principal era generar el choque de perspectivas entre el narrador y el personaje focalizado, marcando además, la independencia del primero aun en focalización interna fija.

Ahora bien, en el caso particular de los narradores homodiegéticos, la aportación a estas nuevas estructuras, y principalmente a la desestabilización del canon, consiste en sumar a la subjetividad del narrador la incertidumbre en el lector respecto a los hechos que lee, es decir, el lector se pregunta si lo que este narrador le cuenta es verdad o no. La subjetividad de este mismo como personaje del relato añade la primera desestabilización de carácter formal: un narrador homodiegético que parece ir hacia lo autodiegético (como el héroe y centro de su propia historia) para, paulatinamente, desdibujarse y automarginarse hacia los límites, relegando de esta manera su papel al de mero observador y testigo de los hechos que cuenta, lo que aumenta su marginalidad no sólo como personaje sino también como narrador.

Tomando en cuenta la definición de Piglia sobre la versión moderna del cuento que “abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca” (citado en Andrews 3), Chris Andrews, crítico y traductor al inglés de Bolaño, señala que el autor “ha inventado nuevas maneras de trabajar esta tensión” (3), tal y como se vio en el desarrollo de este trabajo sobre *Putas Asesinas*. Sus cuentos no poseen un clímax; apenas dibujan el misterio, constantemente anuncian un elemento peligroso, llevando el suspenso y la incertidumbre al límite; sin embargo, el lector nunca sabe con exactitud cuál es ese momento y

nunca obtiene una respuesta. A pesar de eso, los cuentos de Bolaño están completos dentro de lo que podría llamarse “incompletitud”. Ríos Baeza apunta este hecho en su teoría como la máxima concluyente para la totalidad de la obra de Bolaño: “la imposibilidad de construir con el lenguaje algo distinto de la dispersión. Aunque se deseen, hay cosas que no pueden nombrarse, lo que obliga a pensar que aquellas que realmente se nombran no se asumirán como definitivas, sino como tangenciales.” (242).

En este análisis se considera que estos cuentos son unidades completas con universos diegéticos bien definidos (dentro de sus propias reglas) en los que, si bien, estos personajes aparecen en otras obras del autor (Arturo Belano, por ejemplo) no significa que los cuentos sean esbozos de las novelas del autor ni tampoco una especie de “fragmentos”. Cada uno de los cuentos aquí analizados posee sus particularidades, hecho que los vuelve únicos, además de estar contruidos por un narrador particular que, como se vio, aunque comparte una tipología con los otros narradores del libro, siempre hay un elemento que los singulariza, ya sea que difieran de la opinión del personaje focalizado, que se marginen a sí mismos o que oscilen entre lo homodiegético y heterodiegético.

Otra idea de Ríos Baeza al hablar de la presencia de la ciencia ficción en la narrativa de Bolaño, aplicable a este trabajo, es la siguiente: “El trabajo formal con el lenguaje en ambos formatos, es lo que posibilita la diseminación de los límites y la incorporación de este despreciado género al espacio narrativo de Bolaño, como una vuelta de tuerca, a aquello que ya se ha canonizado.” (136). Como se pudo ver en el desarrollo de este análisis, el hecho de trabajar el lenguaje y, por lo tanto, de crear narradores que lo constituyan, es un aspecto formal que funciona como un diseminador de los límites, traspasándolos y borrándolos como un arma contra el canon literario.

Roberto Bolaño construye estos mecanismos desde lo más básico y constitutivo de sus cuentos: el narrador. Quien, a su vez, encarna el propio margen, generando espacios, tiempos y personajes, también marginales. Este trabajo apoya la teoría de Ríos Baeza, demostrando que este recurso se encuentra presente desde la segunda forma de mediación del relato (se debe recordar que la primera es el propio lenguaje). Los narradores aquí estudiados se caracterizan por su inestabilidad vocálica; en palabras de Pimentel, algunas veces oscilando de lo homodiegético testimonial a lo heterodiegético (138). Confundiendo al lector acerca de la verdadera posición enunciativa de éste y generando una subjetividad mayor, ya sea en los narradores homodiegéticos o en los heterodiegéticos. Esto ocasiona que ningún cuento sea concluyente o posea un cierre satisfactorio que resuelva el misterio planteado, sin embargo, en eso consiste la estrategia narrativa del autor, que Ríos Baeza resume bien:

En los instantes que debería producirse la explosión narrativa (el aseguramiento de todos los cabos sueltos), cada relato se vuelve un territorio en fuga, un rizoma en palabras de Deleuze, que ayuda a provocar no una conclusión sino un giro, una vuelta más; en suma, una senda limítrofe, temblando entre la estabilidad y la inestabilidad. Así, el borde no se signa como un límite o un fin, sino como un territorio conflictivo y paradójico que vuelve a producir movimiento. (242-243)

También se pudo observar, aunque de forma más general, cómo estos narradores crean personajes aún más marginales que ellos mismos. El foco se reduce a estos personajes para mostrar sus pensamientos y comportamientos sin llegar nunca, a pesar de la focalización, a penetrar en lo más profundo de su psicología. El narrador describe el misterio y la incertidumbre que rodea a estos personajes, pero sin explicar el motivo y la razón que los mueve a actuar de esa manera tan particular. La transparencia nunca es permitida y la indescifrabilidad es la mayor regla de Bolaño. El narrador encarna un espíritu rebelde que no está dispuesto a continuar con las reglas de lo que se supone debe hacer. Un narrador que, aunque esté posicionado fuera de la diégesis, se filtrará hacia adentro y en retrospectiva de la historia que cuenta, aunque no haya estado presente en el momento de los hechos (“El Ojo Silva”). Un narrador que, aunque se enuncia desde la tercera

persona, para brindar mayor objetividad, viola las reglas y se encuentra en una lucha constante de juicios y opiniones sobre lo que observa, a través de las mentes figurales del personaje focalizado, para destacar su punto de vista frente al del personaje.

Bolaño, por medio del género cuento, considerado menor a otros géneros literarios, reivindica el trabajo que se puede hacer con esta forma al construir un libro de cuentos, los cuales, además, comparten ciertas características, como consecuencia de la similitud y tipología de los narradores presentes en cada uno de ellos. Partiendo del concepto de marginalidad, y se ha identificado que proviene desde la figura del narrador. Se encuentra que, respecto a los objetos focalizados por los narradores, no hay una atención total hacia ellos en el cuento. Sino que, a lo largo de la historia existen otros personajes, espacios y acontecimientos que van siendo el foco de atención. Creando así, una inestabilidad dentro de la propia focalización. Es decir, en ninguno de los elementos que construyen los cuentos (narradores, personajes, acontecimientos) hay una certeza, estabilidad, patrón o regla. En Bolaño, la regla es la no-regla. La transgresión contante de los elementos es la particularidad de este libro de cuentos, cuando una repetición de recursos como las *correctio* o las generalizaciones empiezan a crear una tipología, el autor automáticamente cambia de mecanismo, ya sea volviendo a la forma normal y a las características usuales de esa focalización o enunciación, o con la aparición de nuevos temas/personajes dentro de los cuentos.

Además, como se vio en todos los análisis, la independencia del narrador respecto al personaje focalizado es muy grande, los tres primeros narradores de este trabajo se caracterizan por marcar una fuerte independencia mental respecto al personaje focalizado, destacando sus juicios sobre los acontecimientos y mostrando muchas veces el choque de ambas perspectivas. Mientras que, en el segundo capítulo, la automarginación fue la característica principal; un narrador que se va desligando poco a poco de sí mismo y del mundo que habita, para ceder el foco de atención a otro personaje, igual o mayormente marginado que él. Finalmente, el resultado es una serie de

narradores, que, si bien fueron agrupados en dos clasificaciones, cada uno posee una particularidad que lo distingue de los otros, logrando con cada cuento, nuevas estrategias narrativas y, por lo mismo, nuevas formas de mediar un discurso, aportando al género del cuento narradores únicos e inclasificables con una sola etiqueta.

Este método de análisis que se siguió para estudiar la figura del narrador en *Putas Asesinas* es aplicable para estudiar otros cuentos de Bolaño; además de que el mismo modelo generado en el capítulo uno se puede trasladar a los cuentos “Una aventura literaria” y “Llamadas telefónicas” pertenecientes al primer libro de cuentos del autor: *Llamadas telefónicas* (1997) y cuya clasificación es la misma: narrador heterodiegético con focalización interna fija en el personaje B. Esta estructura permitiría también, por ejemplo, hacer un estudio comparativo entre los narradores del primer libro de cuentos de Bolaño (*Llamadas telefónicas*) y el último libro de cuentos publicado en vida (*Putas Asesinas*) y así rastrear aquellos elementos generales y evoluciones de este tipo de narrador en ambos libros.

Otro de los libros de cuentos interesantes de analizar con el método propuesto, (el primero de manera póstuma y el tercero de esta línea) es *El gaucho insufrible* (2003). Dicha obra, compuesta por cinco cuentos en los que predominan los narradores homodiegéticos y, de forma especial, el género ficción, comienza a ser trabajado por el autor en el cuento “El policía de las ratas” cuyo narrador personaje es una rata que, además, tiene por oficio ser policía de homicidios en el mundo subterráneo. Por lo que sería de gran utilidad comenzar a abordar dichos cuentos desde la figura constitutiva del narrador, para así lograr obtener una visión conjunta de estos nuevos géneros empleados por el autor e identificar los recursos que estos narradores emplean para construir los universos diegéticos.

Otra de las formas de trabajar con el modelo de la narratología y, en específico con narradores testimoniales, en otro género distinto, sería en la novela *La pista de hielo* (1993), cuya

trama está mediada por tres narradores testimoniales, los cuales focalizan distintos aspectos a lo largo de sus relatos. Sin embargo, todos los testimonios están orientados hacia un solo acontecimiento: el feminicidio de uno de los personajes, hecho que funciona como el centro de atención u “objeto focalizado” de acuerdo con la terminología de Bal.

Para concluir este trabajo se señalará la importancia de hacer nuevos análisis en la obra del escritor chileno que contribuyan a aumentar el valor literario de sus cuentos y poemas, invitando en especial a los investigadores a desarrollar trabajos sobre este segundo, géneros igualmente relegados en los estudios bolañistas. Como se vio en este desglosamiento de tipos de narrador, es en ellos donde se pueden encontrar los orígenes de los temas abordados por Bolaño en sus obras más representativas (*Los detectives salvajes* y *2666*). Partir del estudio de los narradores creará bases sólidas para abordar otros aspectos como los personajes, los espacios, el tiempo o los temas, y brindará análisis literarios más completos y serios que si solo se abordaran desde el punto de vista biográfico. Esta tesis trabajó todos los cuentos como pertenecientes a una unidad y estableció una tipología de narradores localizables en otros cuentos o novelas del autor, por lo que el método aquí trabajado es replicable a futuros análisis que deseen apoyarse en la narratología como herramienta de estudio y que deseen abordar la literatura de Bolaño como una de las literaturas hispánicas de mayor contenido transgresor, con una preponderancia por lo inestable y lo marginal.

Es urgente desmitificar la figura de Bolaño como persona y abordarlo desde su yo creativo, reflexionando en su labor como escritor y como creador de cuentos, novelas y poemas excepcionales. Es hora de hablar de Bolaño como un escritor y no como el Bolaño que vivió en México durante su juventud y posteriormente en España o como el personaje que fundó el movimiento infrarrealista, y cuyo mejor amigo fue Mario Santiago Papasquiaro. No se trata de descontextualizar la obra del autor, sino de abordarla desde donde una obra literaria de ese calibre debe ser estudiada. Ignorar los análisis que aquí se propusieron por medio de la narratología, es

una manera de omitir la variabilidad y funcionalidad de las estrategias discursivas del autor; y, por lo tanto, de marginar su obra hacia un lugar en el que nadie puede conocerla, cuestionarla o criticarla. Creer que todo sobre Bolaño ha sido estudiado, sumirá esta literatura en una aureola de sacralización que a la larga impedirá conocer la riqueza que el autor heredó al mundo literario; otros mundos y otros análisis son posibles. La poética de Bolaño es una poética de la transgresión, la invitación de Bolaño es a descubrirla.

OK

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

LÁNCENSE A LOS CAMINOS (Bolaño, “Déjenlo todo” 11)

Obras citadas

Agudelo Molina, Gloria. “Sobre “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño; o el destino fue la violencia.”

Letra anexa, no. 1, 2015, pp. 35-48.

Aguilar, Paula. “Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático

Latinoamericano (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño).” *Alpha: Revista de Artes,*

Letras y Filosofía, no. 30, 2010, pp. 157-167.

Andrews, Chris. “Roberto Bolaño: elegía y alegría”. *Mensaje*, no. 494, 2003,

<https://garciamadero.blogspot.com/2011/11/roberto-bolano-elegia-y-alegria.html>

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra, 2016.

Balmaceda, Paz. *La crisis y su representación: huellas de la violencia política en la narrativa*

chilena contemporánea. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 2015.

Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. SINTESIS, 1998.

Bolaño, Roberto. *Cuentos completos*. Alfaguara, 2019.

---. “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista”.

Correspondencia Infra, no. 1, 1977, pp. 5-11, [https://culturadigital.udp.cl/cms/wp-](https://culturadigital.udp.cl/cms/wp-content/uploads/2017/10/RB-D050.pdf)

[content/uploads/2017/10/RB-D050.pdf](https://culturadigital.udp.cl/cms/wp-content/uploads/2017/10/RB-D050.pdf)

---. *El gaucho insufrible*. Anagrama, 2008.

---. *Entre paréntesis (Ensayos, artículos y discursos)*. Anagrama, 2004.

---. *Llamadas telefónicas*. Anagrama, 1997.

---. *Los detectives salvajes*. Alfaguara, 2018.

---. 2666. Alfaguara, 2016.

---. *Putas Asesinas*. Alfaguara, 2017.

Borges, Jorge Luis. “El Sur”. *Ficciones*. Alianza, 1997.

- Díaz Oliva, Antonio. "Nunca he pretendido explicar Chile con mi narrativa ni con mi poesía". *La Tercera*, 28 febrero 2020, <https://www.latercera.com/culto/2020/02/28/roberto-bolano-thepostarchive/>
- Espinosa H, Patricia. "El centro como ausencia: la memoria en el capítulo II de *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño." *Lexis*, vol. 41, no. 2, 2017, pp. 373-402.
- Figueroa, Julio Sebastián. "Exilio interior y subjetividad pos-Estatal: 'El Gaucho Insufrible' de Roberto Bolaño." *Revista Chilena de Literatura*, no. 72, 2008, pp. 149-161.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- Libros de mentira. "¿Bolaño adicto a la heroína?". *Libros de mentira*, 24 noviembre 2008, <https://librosdementira.cl/bolano-adicto-a-la-heroina/>
- Maristain, Mónica. *El hijo de mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*. Almadía, 2012.
- Molina Fernández, Carolina. "Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato". *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, no. 2, 2007, pp. 47-72.
- Moro, Diana. "Libros de arena. Desiertos de horror. Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño." *Anclajes*, vol. 21, no. 2, 2017, pp. 97-100.
- Orosz, Demian. "Siempre quise ser un escritor político". *La Voz*, 11 julio 2013, <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico>
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. *Bolaño Salvaje*. Editorial Candaya, 2008.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo veintiuno, 2017.
- Piña-Rosales Gerardo. "El Cuento: anatomía de un género literario." *Hispania*, vol. 92, no. 3, 2009, pp. 476-487.
- Ríos Baeza, Felipe A. *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Tirant humanidades, 2013.
- Ríos Baeza, Felipe A. *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen II*. Tirant humanidades, 2016.

Rocco Núñez, Bernardo. “Experiencia, aburrimiento y legibilidad en tres cuentos de Roberto Bolaño”. *Valenciana*, vol. 10, no. 20, 2017, 65-86.

Saucedo Lastra, Fernando. *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio*. Bonilla Artigas, 2015.

Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana Vervuet, 2008.

Volpi, Jorge. “Bolaño, epidemia”. *Revista de la Universidad de México*, no. 49, 2008, pp. 77-84,
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/5b764f19-803a-41f4-9dd4-1d71567bff01/bolano-epidemia>