

Entre el infrarrealismo y el real visceralismo: la autoficción en *Los detectives salvajes*

Between infrarealism and realist visceralism: the autofiction in *Los detectives salvajes*

Osmar Isay Urías Flores

Universidad Autónoma de Chihuahua. Facultad de Filosofía y Letras

a332707@uach.mx

Artículo recibido: 10/12/2022

Artículo aceptado: 15/02/2023

Resumen

En este artículo se analizará la lectura de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño a partir del género autoficcional, recalcando el carácter ambiguo que genera la hibridación del pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Se abordará el pacto autobiográfico a partir de los datos de la vida de Mario Santiago Papasquiaro y el movimiento infrarrealista, mientras que el pacto novelesco se entenderá como los recursos ficcionales dentro de la obra.

Palabras clave: Autoficción, pacto novelesco, pacto autobiográfico, pacto ambiguo.

Abstract

This article will analyze a way to approach Roberto Bolaño's *Los detectives Salvajes* (1988) from the autofiction genre, emphasizing the ambiguous nature generated by the hybridization from the autobiographical pact and the fictional pact. The autobiographical pact will be seen from the data from Mario Santiago Papasquiaro's life and the infrarealism movement, while the fictional pact will be understood as the fictional devices in the novel.

Keywords: Autofiction, fictional pact, autobiographical pact, ambiguous pact.

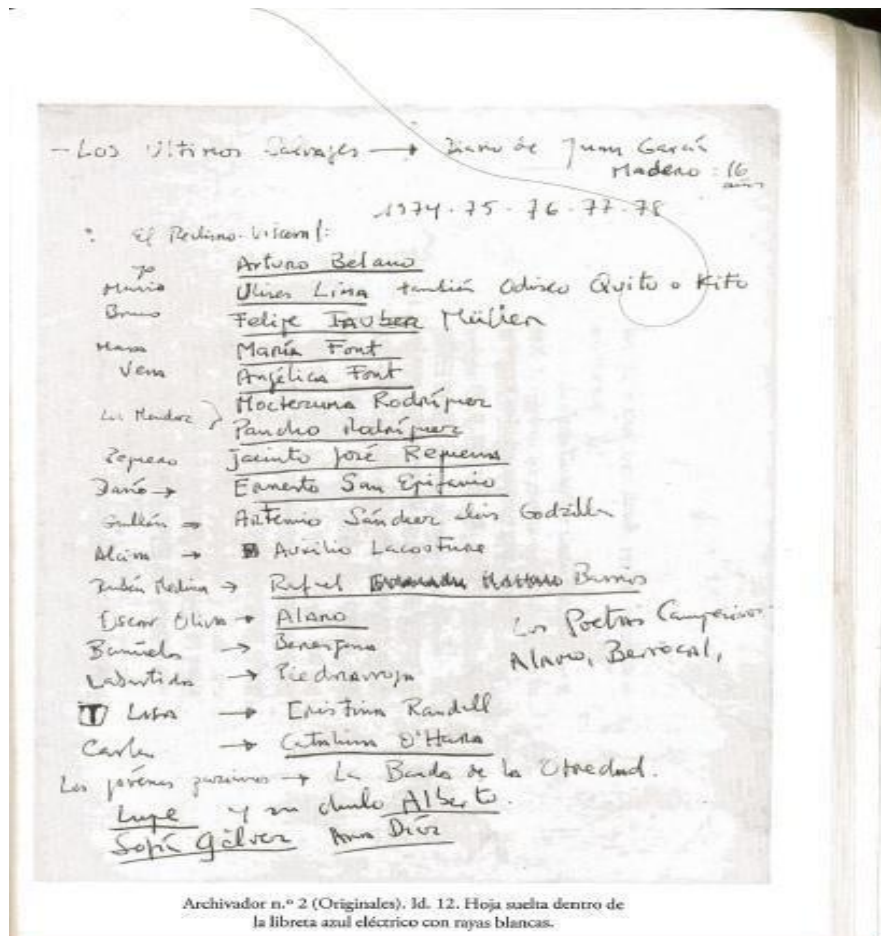
En múltiples ocasiones Roberto Bolaño explicó su postura respecto a las autobiografías: “Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres.” (Bolaño, *A la intemperie*, 232). Sin embargo, cuando al autor se le cuestiona acerca de los tintes autobiográficos en sus novelas, él responde de la siguiente forma:

—En cualquier caso, yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden. Yo Escribo, desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la experiencia individual, el lado teologal. (Bolaño, *Por sí mismo*, 76)

Roberto Bolaño cuestiona la facticidad del pacto autobiográfico. Al autor no le molesta escribir sobre su vida, sino la fe ciega del lector por creer ciegamente en la veracidad de la palabra del autor. Bolaño explica su propuesta: una ficción cuyos cimientos sean sus experiencias personales. Dichas características encajan bien con el pacto ambiguo que Manuel Alberca propone como uno de los objetivos principales del género autoficcional:

confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor [...] el texto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin apenas camuflaje o con algunos elementos ficticios (Alberca, *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción, 11).

Los detectives salvajes puede catalogarse dentro de la autoficción, un tipo de novela que, como explica Manuel Alberca, “pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica” (Alberca, “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”, 11). Desde la contraportada de la novela, el editor anticipará la experiencia del lector: “entre la narrativa detectivesca, la novela de «carretera», el relato biográfico y la crónica” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, contraportada). Por otra parte, la edición de Alfaguara incluye un apartado titulado “Apuntes de Roberto Bolaño para la escritura de *Los detectives salvajes*” en cuyas primeras páginas nos encontramos una fotocopia del esquema de los personajes de la novela en relación a las personas en quienes el autor se inspira:



(Bolaño, *Los detectives salvajes*, 789)

La crítica literaria ha aceptado unánimemente el real visceralismo como el alter ego del movimiento infrarrealista, liderado por Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. Dentro de los estudios, uno de los más destacables es *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes* de Montserrat Madariaga Caro, cuyo objetivo no es principalmente analizar la convergencia entre la biografía y la ficción, sino más bien hacer un estudio histórico sobre el movimiento infrarrealista a través de sus actores.

Roberto Bolaño recalcó siempre la importancia de Ulises Lima (Mario Santiago) en la novela. Un ejemplo de ello sucedió en el festejo del premio Rómulo Gallegos de 1999. Aquel año ganó Roberto Bolaño. Respecto a su novela, el programa de mano, escrito por él mismo, decía lo siguiente: “[...] es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo” (*A la intemperie*, 350). Los hechos que ayudan a identificar a Mario Santiago con el personaje son múltiples, y cada uno lo ha mencionado el mismo autor o amigos pertenecientes al infrarrealismo. Por ejemplo, en la novela, María Lafont le comenta a García Madero sobre el verdadero nombre de Ulises Lima:

—Ulises Lima no se llama Ulises Lima —dijo con la voz enronquecida.

—¿Quieres decir que ése es su nombre literario?

María hizo una señal afirmativa con la cabeza, la vista perdida en los intrincados dibujos de la enredadera.

—¿Cómo se llama, entonces?

—Alfredo Martínez o algo así. Ya lo he olvidado. Pero cuando lo conocí no se llamaba Ulises Lima. Fue Laura Damián la que le puso el nombre (29).

En este fragmento, Roberto Bolaño juega entre la delgada línea que separa al pacto ficcional del autobiográfico, pues el verdadero nombre de Mario Santiago era el de José Alfredo Zendejas Pineda. El efecto resultante es la ambigüedad. Mario Santiago es el seudónimo de José Alfredo Zendejas Pineda, así como el de Ulises Lima es el de Alfredo Martínez. Otro dato acerca de la identidad de Ulises Lima es mencionado en un diálogo que mantienen María Lafont y Lupe con García Madero, donde se cuenta el signo zodiacal de Ulises Lima: capricornio. Mario Santiago nació el 24 de diciembre, fecha que corresponde

al signo de Ulises Lima. Incluso detalles minuciosos que pasan desapercibidos como el cambio que Ulises Lima hace al poema que César escribió para la revista de Ulises *Lee Harvey Lee Oswald*, cambiando el título de “Laura y César” a “Laura & César”. Mario Santiago acostumbraba remplazar en sus poemas la conjunción “y” por el signo *et*. Además, en *Los detectives salvajes* se mencionan múltiples manías de Ulises Lima, como los siguientes: “Ay, Ulises Lima... Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños” (230), o el que menciona Simone Darrioux: “Era un tipo curioso. Escribía en los márgenes de los libros. Por suerte yo nunca le presté uno” (303). Montserrat Madariaga Caro nos cuenta los hábitos anteriormente mencionados en Mario Santiago: “su infinito gusto por escribir en los márgenes de los libros, o encima de los mismos textos [...]” (*Bolaño Infra: 1975-1977*, 94). En el 77, el primer número de la revista *Correspondencia infrarrealista* nos brinda información acerca de los lugares donde vivían Roberto Bolaño y Mario Santiago: “«Roberto Bolaño, Avenida José Antonio 399, 1º 2ª, Barcelona, España»’ y «Mario Santiago vive en Israel»” (97). Ambos se motivaron a dejar México por cuestiones relacionadas con el amor. Roberto Bolaño cuenta que su partida tuvo que ver con la ruptura con Lisa Johnson (en la novela, Laura Jáuregui): “Una de las razones por las que partí a España es que en México había roto con mi compañera, la primera chica con la que viví. Me fui porque ya no soportaba tanto desamor, como diría la ranchera. Si me quedaba en México me iba a colgar, sabía que me iba a morir. Muy fuerte, muy, muy fuerte” (*Por sí mismo*, 111). Por su parte, Mario va a Israel en busca del amor no correspondido de Cluadia Kerick (en la novela, Claudia simplemente). Sin embargo, la anécdota que Roberto Bolaño más contaba sobre Mario Santiago Papasquiari y que se retoma en *Los detectives salvajes* es la siguiente:

Era un ser rarísimo. En realidad, parecía haber bajado de un ovni hacía un par de días. Era un lector empedernido y tenía cosas tan extrañas como meterse en la ducha y seguir leyendo. Y lo peor es que lo que leía eran mis libros. Siempre veía mis libros mojados y no sabía qué había ocurrido. Yo decía: ¿es que ha llovido? Porque, claro, el DF es muy grande: puede llover en una zona de la ciudad y en otra no. Es raro, pero se puede dar ese caso; realmente es un fenómeno curioso de la naturaleza, pero se puede dar. Hasta que una vez lo

sorprendí leyendo en la ducha, y yo lo que tenía que haber hecho era ponerme de rodillas a rezar, a rezar ante el milagro que había presenciado. Pero no lo hice, más bien lo reté. Mario era un personaje fantástico, no tenía ninguna disciplina (101).

Algo parecido relata Roberto Bolaño en su novela:

hacía algo todavía más chocante que escribir en los márgenes. Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha. ¿Que cómo lo sé? Es muy fácil. Casi todos sus libros estaban mojados. Al principio yo pensaba que era por la lluvia, Ulises era un andariego, raras veces tomaba el metro, recorría París de una punta a la otra caminando y cuando llovía se mojaba entero porque no se detenía nunca a esperar a que escampara. Así que sus libros, al menos los que él más leía, estaban siempre un poco doblados, como acartonados y yo pensaba que era por la lluvia. (*Los detectives salvajes*, 303)

Cuando el infrarrealismo se fundó, el ambiente literario de los años setenta estaba dividido entre la alta cultura y la cultura popular, dos mundos imposibles de congeniar (Madariaga, *Bolaño Infra: 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, 22). Carlos Chimal se refiere a la alta cultura como a aquella que estaba bajo el cobijo del PRI, de entre los cuales destacaba escritores como Fernando Benítez o el pintor José Luis Cuevas. Los objetivos del mandato de Luis Echeverría fueron claros: intentar a través de diversos medios borrar el pasado oscuro de la Matanza del 2 de octubre y lograr consolarse con la juventud mexicana (12). Algunas estrategias fueron la de colocar a la intelectualidad en puestos gubernamentales —el caso paradigmático es Carlos Fuentes en la embajada francesa (74) —, integrar en su gabinete a la juventud e invitar a la oposición a unirse al gobierno (23). El primer paso de Luis Echeverría fue romper relaciones con Gustavo Díaz Ordaz y ordenar la liberación de los presos políticos en 1971. Sin embargo, tras bambalinas, el país entraba en crisis, como menciona José Agustín: “las grietas del sistema se percibían por doquier para quienes no se negaban a verlas y las huellas negativas del desarrollismo, o 'milagro mexicano', eran perceptibles: [...] la devastación de la naturaleza, el desperdicio de recursos, la corrupción, la sobrepoblación, la injustísima distribución de la riqueza” (Agustín,

Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982, 7). Las incongruencias del gobierno de Luis Echeverría eran tales que, el mismo año en que se liberaron a los presos políticos de la Matanza del 2 de octubre, se masacró en la Ciudad de México una marcha a favor de la autonomía de la Universidad de Nuevo León, evento conocido como El Halconazo.

Dentro de la misma alta cultura, por otra parte, se encontraban intelectuales cuyo estatus internacional los hacía prescindir del mecenazgo de Luis Echeverría como Octavio Paz y Carlos Monsiváis, figuras principales, y que a sus alrededores había un grupo de discípulos que los seguía fielmente (Madariaga, *Bolaño Infra: 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, 23). Entre el 1971 y 1977, Octavio Paz dirigió la revista *Vuelta* y la revista plural entre el 76 y el 98. José Agustín caracteriza las revistas de Paz de la siguiente manera: “pronto conformó una mafia compuesta por Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Alejandro Rossi, José de la Colina, Ulalume González de León, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y unos cuantos más que lograron colarse a este grupo, elitista como pocos y tan hermético como los misterios de Eleusis” (Agustín, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982*, 20). En *Los detectives salvajes* se expresa constantemente el repudio generacional contra los mecenas de la literatura, como queda demostrado en la siguiente cita: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.” (34). Carlos Monsiváis, por su parte, dirigió *Siempre!* entre los años 72 y 87. La importancia de ambas revistas fue decisiva para el ambiente literario de la Ciudad de México durante la década, pues “los intelectuales que no estaban cobijados bajo el generoso brazo del PRI, estaban, al menos, resguardados por sus padres literarios, llámese Paz o Monsiváis, quienes tenían el poder de otorgar espacios en sus revistas y todo el dominio de la fama para abrirle las puertas a quienes quisieran” (*Bolaño Infra: 1975-1977*, 23). Sin sospechas de nadie, surge un movimiento contestatario a la cultura oficial. En *Los detectives salvajes*, Bolaño también nos relata la importancia de las revistas literarias para los escritores. En varios capítulos, narrados por Luis Sebastián Rosado (identificado como José Joaquín Blanco, según la lista de José Vicente Anaya y Heriberto Yépez), nos enteramos del rechazo de los grandes editores de publicar a cualquier miembro del infrarrealismo:

No quiero decir con esto que en mi círculo de amigos desconocieran mi homosexualidad, que yo llevaba con discreción, pero sin ocultamiento. Lo que sí desconocían era que me entendiera con un real visceralista [...] ¿Cómo le iba a caer a Albertito Moore que yo propusiera a Piel Divina para la antología? ¿Qué iba a pensar Pepín Morado? ¿Crearía Adolfo Olmo que me había vuelto loca? ¿Y el propio Ismael Humberto, tan frío, tan irónico, tan aparentemente más allá, no vería en mi sugerencia una traición? (*Los detectives salvajes*, 357)

Sin embargo, cuando Luis Sebastián le expresa su deseo de publicar a Piel Divina en la próxima antología de jóvenes poetas mexicanos a Ismael Humberto Zarco, identificado como Gabriel Zaid por el crítico Alejandro Toledo (de Mora, “El canon literario mexicano en *Los detectives salvajes*”, 40), es rechazado. En realidad, ningún real visceralista aparece en la Antología de Zarco.

En este ambiente hay una efervescencia de jóvenes autores que nada tenían que ver con la alta cultura. La reacción de la alta cultura fue clara: “Naturalmente, el Establishment, por naturaleza elitista, se alarmó ante esta efervescencia cultural. Muchos creían que tanto escritor en México era algo dañino, pues “bajaba el nivel de calidad” (Agustín, *Tragicomedia mexicana, la vida en México de 1970 a 1982*, 74). Por una parte, el gobierno de Luis Echeverría abría espacios para los jóvenes creadores, pero al mismo tiempo se satanizaba la literatura contracultural bajo el apelativo de “la onda”, aquella narrativa que hablaba de la juventud mexicana. José Agustín apunta a un desprestigio de la narrativa y un culto acérrimo al ensayo, la crónica y la poesía. Se señala precisamente el suplemento *La cultura en México*, dirigido por Carlos Monsiváis, en donde, en 1975: “jóvenes intelectuales como Héctor Aguilar Camín, José Joaquín Blanco y Enrique Krauze coincidieron en ‘denunciar’ la existencia de un ‘analfabetismo’ basado en ‘la moda del socialismo y de la sexualidad desinhibida’, así como de una banalización y vulgarización de la cultura” (74). En medio de este ambiente se encontraban los infrarrealistas, jóvenes poetas que estaban inconformes con el *statu quo* y que, aparte de escribir poemas rebeldes, se dedicaban a boicotear a los escritores del establishment. Uno de los boicots más famosos fue el de José Joaquín Blanco, quien, en alguna ocasión, describió al movimiento de la siguiente manera: “un grupo de poetas que se llaman infrarrealistas y que se la pasan tirando escupitajos al cielo” (*Bolaño infra 1975-1977*, 72). José Vicente Anaya relata la respuesta de los infrarrealistas:

Bolaño, junto con otros infras, posiblemente Mario Santiago, lo citaban a la librería Gandhi para conversar, Blanco aceptó. Grave error. En cuanto comenzó la plática –sigue Anaya– Bolaño y los infras le criticaron y dijeron: «¿Qué conoces tú de la poesía infra?! ¿Conoces la antología Ocho poetas infrarrealistas?! ¿Conoces la revista Correspondencia infra?!» José Joaquín Blanco se sintió tan agredido que se fue corriendo. Para peor, cuenta la leyenda, que se fue corriendo hacia Octavio Paz y le dijo que unos infrarrealistas le habían querido golpear (73).

Este tipo de actitudes le cerraron las puertas a los infrarrealistas de publicar. Sin embargo, uno de los más famosos y que queda retratado en *Los detectives salvajes* fue el boicot del taller de Juan Bañuelos, quien en la novela es nombrado bajo el seudónimo de Julio César Álamo. Sucedió en el 73. Bañuelos daba un taller de poesía en la UNAM por parte del departamento de difusión cultural. Ramón Méndez lo cuenta de este modo: “La llegada de nosotros al taller de poesía fue una gota que colmó el vaso de inconformidad de los que asistían. Ellos pedían estudios serios y no los tenían. Mario Santiago redactó su renuncia, la firmamos casi todos y nos corrieron a nosotros en vez de a él” (*Bolaño infra 1975-1977*, 49). En la novela, García Madero junto con Arturo Belano y Ulises Lima se enfrascan en una lucha contra Álamo debido a su incompetencia como tallerista de poesía:

Entonces comenzó la batalla. Los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller, es decir todos menos un chavo muy delgado que siempre iba con un libro de Lewis Carroll y que casi nunca hablaba, y yo (*Los detectives salvajes*, 16).

En *Los detectives salvajes*, el movimiento es descrito de la siguiente manera: “los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriistas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 453). El enemigo principal del infrarrealismo fue Octavio Paz, pero el objetivo fue siempre el establishment. Al respecto, Joan Pascoe, amigo de los infrarrealistas (aunque nunca fue considerado un

miembro) relata la postura del movimiento con respecto a Paz: “sus nefastos crímenes al servicio del fascismo internacional, sus pésimos montículos de palabras que risiblemente llamaba «poemas», su abyecta ofensa a la inteligencia latinoamericana, aquella aburrición de «revista literaria» que con olor a vómito se hacía llamar Plural»” (*Bolaño infra 1975-1977*, 50). Era tanto el repudio que José Vicente Anaya cuenta cómo en alguna ocasión planearon presentarse en la próxima aparición pública de Paz y disparar una bala de salva al grito de “la poesía de Paz ha muerto” (Vicente Anaya y Yépez, “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”, 137). Probablemente este hecho fue el que inspiró en *Los detectives salvajes* el breve relato de la ocasión en que quisieron secuestrar a Octavio Paz: “[...] hace muchos años, Clarita, un grupo de energúmenos de la extrema izquierda planearon secuestrarme. [...] ¿Y a santo de qué lo querían secuestrar, don Octavio?, dije yo. Eso es un misterio, dijo él, tal vez estaban dolidos porque no les hacía caso” (653). Cierto o no, el caso es que los infrarrealistas se cerraron las puertas editoriales. Muy pocos pudieron publicar algo, y los pocos que lo lograron o estaban ya muertos o a punto de morir.

Uno de los principales recursos narrativos de *Los detectives salvajes* es el diario íntimo, el cual sirve como excusa para reflexionar acerca de aspectos cruciales en la vida del autor, como lo mencionó en la premiación Rómulo Gallego: “En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor” (Bolaño, *A la intemperie*, 350). Sin embargo, y como se dijo con anterioridad, el autor no tiene interés por hacer un cuadro costumbrista ni mucho menos ajustarse a la rigurosidad de la autobiografía. En este sentido, Roberto Bolaño prioriza los recuerdos de su juventud por sobre la contextualización histórica. Lo que se dice sobre el golpe de Estado en Chile de 1973 es pobre si lo comparamos con las descripciones de los medios por los cuales los real visceralistas subsistían: desde la venta de marihuana acapulqueña hasta mantener limpios los barcos franceses.

Como hemos visto, Roberto Bolaño planeó con rigurosidad cada personaje de *Los detectives salvajes*, tal y como lo menciona Montserrat Madariaga en el cierre de su estudio *Bolaño infra: 1975-1977*: “El cincuenta por ciento de la genialidad de *Los detectives salvajes* se debe a su afán inquisidor de los hechos reales.” (140). Y así lo hemos comprobado a través del personaje Ulises Lima, cuya historia coincide con la biografía de Mario Santiago Papatzi. Desde su partida a Europa, Roberto Bolaño se dedicó a reconstruir su juventud

en México, pidiéndole a su amigo Juan Pascoe que lo mantuviera al tanto de lo que sucedía con la literatura del país y con sus amigos (128). Incluso veinte años después, Roberto Bolaño seguía preguntando a sus amigos través de llamadas por los años de su juventud. Juan Villoro lo relata de la siguiente manera: “a la distancia, él había construido un país de la memoria, de espectral exactitud. Se sumía con minucia de buscador de pruebas en una época cuya mayor virtud para mí era que ya había transcurrido” (128). Roberto Bolaño trabajó cada personaje de su novela con dedicación. No solo valiéndose de su memoria, sino también de material hemerográfico como viejas antologías y revistas literarias, así como del testimonio de sus amigos.

La novela, por otra parte, se presenta como una autobiografía, o por lo menos, persuade al lector para que identifique autor y personaje. Sin embargo, Bolaño no desea anclarse en la rigurosidad del género. Como él mismo dice: “yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía” (*Por sí mismo*, 76). Que los personajes principales tengan un referente real no nos asegura una autobiografía. Arturo Belano y Ulises Lima sí son Roberto Bolaño y Mario Santiago, respectivamente. Pero personajes como el de Laura Damián, quien nombra a Alfredo Martínez como “Ulises Lima”, o Cesárea Tinajero son totalmente ficticios. Incluso los mismos personajes de Ulises Lima y Arturo Belano toman licencias del pacto novelesco, desanclándose de las características rigurosas del género autobiográfico. Roberto Bolaño crea un pacto autobiográfico con el lector que recalca en entrevistas y presentaciones, pero al mismo tiempo utiliza recursos ficcionales que dan como resultado una novela ambigua que oscila deliberadamente entre lo posible y lo ocurrido, lo autobiográfico y lo ficticio. Y el lector buscará respuestas. ¿Dónde termina lo real y dónde lo ficticio?

Bibliografía

- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana II, La vida en México de 1970-1982*. Impreso. Editorial Planeta, 1992. Impreso
- Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis de doctorado. Universidad de Alcalá, 2011.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

- “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”. *Cuadernos del Cilha*, Vol. 7, núm. 7-8 (2005), pp. 115-127. [http:// www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003)
- Bolaño, Roberto. *A la intemperie*. México: Penguin Random House editorial, 2016. Impreso.
- *Los detectives salvajes*. México: Penguin Random House editorial, 2016. Impreso
- *Por sí mismo: entrevistas escogidas*. Editado por Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. Impreso
- Madariaga Caro, Monserrat. *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL editores, 2010. Impreso.
- Vicente Anaya, José y Heriberto Yépez. “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”. *Revista Replicante*, núm. 9, vol. III (2006), pp. 135-147. https://docplayer.es/74965090-El-folleton-los-infrarrealistas-testimonios-manifiestos-y-poemas-jose-vicente-anaya-y-heriberto-yepez.html#tab_1_1_2