

Mito y vanguardia en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño

Patricia Espinosa H.
INSTITUTO DE ESTÉTICA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

ABSTRACT

This article aims to address the disappearance and the specific closure of myth as metaphysical background in *Los Detectives Salvajes* by Roberto Bolaño; this closure is represented in the novel by the avant-garde poet Cesárea Tinajero, a character that emerges as a concrete life, lost in history, with more courage against systemic or ethical strength, than magical properties that connect with spiritual or religious statements.

Keywords: Bolaño; *Los detectives salvajes*; Vanguard; Fiction; Chile.

Este artículo tiene por objetivo abordar en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, la desaparición, la clausura específica del mito como trasfondo metafísico, representado por la poeta vanguardista Cesárea Tinajero; personaje que emerge como una vida concreta, perdida en la historia, que tiene más de valentía contra sistémica o fortaleza ética, que características mágicas que conecten con estados espirituales o religiosos.

Palabras claves: Bolaño; *Los detectives salvajes*; vanguardia; narrativa; Chile.

La desaparición, la clausura específica del mito como trasfondo metafísico, es aquello que definirá el destino de los viajeros en *Los detectives salvajes*¹. El mito, en LDS, está representado por la poeta vanguardista Cesárea Tinajero, aunque ya no como expresión misteriosa sino como una vida concreta que tiene más de valentía contrasistémica o fortaleza ética, que características mágicas que conecten con estados espirituales o religiosos.

Durante la totalidad de *Los detectives salvajes*, Bolaño insiste en que las relaciones con el pasado no pueden estar sometidas a ninguna clausura y esto incluye tanto al olvido como a las interpretaciones que intenten cerrarlo en tanto significado establecido. Según Ulises Lima, los real visceralistas caminaban: “De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.” (LDS, 17). Esta compleja imagen, redimensiona al presente como momento de diálogo con el pasado a la vez que incierta nomadía. Y es desde ahí, que LDS toma una posición al interior de la discusión sobre el advenimiento de la posmodernidad, es decir de una época que ya se encuentra separada, escindida fatalmente de otra época, la del mito, donde la rebeldía, la experimentación llevada al límite por la comunidad de poetas y artistas, pujaba por transformar el orden de las cosas.

Belano y Lima van tras la figura de Cesárea Tinajero, lo cual significa ir tras el último resabio de una vanguardia histórica. Esta búsqueda, convierte a García Madero en testigo, ya que el control del rastreo lo asume Belano. García Madero, el 5 de enero de 1976, señala: “Ya no acompaño a Belano y Lima a hacer sus preguntas. Me quedo en el coche junto con Lupe o nos vamos a tomar una cerveza” (LDS, 567). El joven poeta, desconoce por completo qué motiva la búsqueda de Tinajero, su marginación llega al extremo cuando el vehículo en el que viajan, es detenido por un par de policías. Así dice:

¿Mexiquillos?, dice el patrullero. Más o menos, dice Belano con una sonrisa que me asusta. ¿Quién es este pendejo?, pienso, pero no pienso en el policía sino en Belano y también en Lima, que se apoya en el capó y mira un punto en el horizonte” (LDS, 567-568).

Esta secuencia, confirma la exclusión que experimenta García Madero ante los dos poetas real visceralistas. El joven desconoce, además, la figura de Tinajero y, por tanto, cuál es su vínculo con Belano y Lima, pero, más aun, desconoce quiénes son realmente sus compañeros de ruta. Así, después de casi dos meses de haber sido aceptado en el real visceralismo, García Madero reconoce y marca una distancia esencial: no conoce a Belano y a Lima, más aún, ellos le producen

¹ En adelante: LDS.

miedo. Es esa distancia lo que marcará el desarrollo del capítulo final de LDS. Pero ¿cuál es la principal consecuencia de esta afirmación de García Madero? La respuesta no es otra que la caída de la esperanza de la comunidad, el fin del sueño comunitario.

En efecto, puede leerse todo el primer capítulo de LDS, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, como el proceso según el cual un sujeto, García Madero, pasa a formar parte de una comunidad, los real visceralistas, en un movimiento que cada vez se intensifica más y que concluye, después de un par de meses de aprendizaje, con la escapada la noche de año nuevo. García Madero ingresa por la ventana a un automóvil que ya había comenzado su marcha y que no se detiene a esperarlo. Es decir, la comunidad a la que esperaba acceder, la comunidad de la que quería ser parte y de la que supuestamente ya era parte desde el principio del Diario, se marcha sin él: ¿esa escapada era un último rito de iniciación que exigía de él, una decisión radical que marcara un grado aun mayor de desprendimiento de su vida pasada? o ¿simplemente era una especie de signo que, García Madero debió haber leído mejor, le indicaba que las cosas no eran tal y como él se las había imaginado?

La segunda de estas opciones es la que va a prevalecer, permitiendo que la novela alce uno de sus discursos fundamentales, a saber, la caída de la comunidad como un ente orgánico expresable en una sociedad; punto de inflexión, desde el cual LDS pondrá en cuestionamiento el mito del retorno a la comunidad como crítica y clausura de la modernidad. Esto último, fuertemente ligado a la muerte de Cesárea Tinajero.

Y es precisamente el poder del mito y su posible clausura lo que se pone en juego en gran parte del primer capítulo de LDS, poder del mito que no solo tiene una dimensión, digamos literaria, sino que además implica el modo mismo desde el cual se produce su abordaje. Nicolás Casullo, plantea la persistencia de: “un relato escénico literario [que funda la] narración mítica en el seno de la propia teoría”, es decir, el mito instalado allí mismo desde donde se creyó extirparlo como un síntoma de un tiempo pasado y superado:

Como si lo teórico-conceptual moderno, al pensar la superación de las interrogantes por vía racionalizadora ilustradas, precisase partir no de una fractura con las ‘mágicas historias verdaderas’, al decir de Mircea Eliade, sino otorgándole a aquellas su legalidad definitiva a la manera de las narratividades platónicas no sustentadas en el logos dialéctico de la filosofía, sino en ciertas carnaduras literarias religiosas que gestan –en el corazón de la ‘fábula– el relato de razón (67-68).

De esta forma, el mito, es, según Casullo, una especie de fundamento de la concepción del conocimiento moderno, que resguardaría: “nuestro saber, desde

una primigenia fortaleza del lenguaje que remite al misterio” (ibíd.). Es esta concepción de lo mítico, materializada en la figura de Tinajero, la que enmarca el viaje de Belano, Lima, Lupe y García Madero. El 7 de enero de 1976, los viajeros se detienen en la ciudad de Santa Teresa, donde será posible encontrar a la poeta vanguardista.

De acuerdo al relato de Flora Castañeda, maestra de Santa Teresa, Cesárea vivió en una habitación donde la maestra percibió:

[...] como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente (LDS, 595).

La noción de realidad resulta intervenida mediante su deslizamiento hacia uno de sus lados; tal como si la realidad funcionara al modo de una figura geométrica, sustentada en una horizontal que es el piso, que se desplazara hacia la izquierda o hacia la derecha. Esta realidad es manipulada por la propia Cesárea, en un acto de omnipotencia homologable a la de una figura divina que desestabiliza el orden a su voluntad y que rompe incluso con la ley de gravedad. El mundo de la poeta corresponde a un territorio que se rige con reglas diferentes y que requiere ser contrastado con el mundo de afuera, digamos el mundo “real”. Es por ello que Cesárea elabora un plano de la fábrica de conservas donde trabaja. El espacio laboral representa una construcción que requiere ser contrapuesta con su propia elaboración de mundo. El plano le permite a la poeta acceder a otros niveles de la realidad; como el *aleph* borgeano o dispositivo que resulta ser el ingreso a lo desconocido. Sin embargo, el plano se diferencia del *aleph*, porque el plano es elaborado por la propia Cesárea; es decir, el conocimiento está dentro de ella pero requiere materializarlo. En palabras de Baudrillard:

El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real (5-6).

A partir de lo señalado por Baudrillard, el territorio, la realidad material, no está antes ni después del mapa, no lo sobrevive; lo cual implica que el mapa es lo que está antes que el territorio. Es más, el mapa engendra el territorio. Ese territorio sobre la superficie del mapa, es a lo que podemos denominar “lo real”

fragmentado. El mapa construido por Cesárea, acaba siendo confundido con la cosa real. Por tanto la realidad de la poeta es solo la que se inscribe en el plano. El territorio ha dejado de existir y solo queda entonces su mapa, rompiéndose la diferencia entre mapa y territorio. El mapa se vuelve entonces lo real, el plano de Cesárea es “su” real. Es precisamente este procedimiento por el que se instala la utopía asociada a Cesárea Tinajero.

En efecto, el retiro de la poeta, su alejamiento espacial, pero también social, instauro la construcción de una espacialidad sin espacio, una territorialidad que funciona como un imán para los poetas real visceralistas. Así, Belano y Lima van tras Cesárea, pero también van tras una utopía:

Claro, ellos son poetas y expresan el deseo de la transformación poniendo a la poesía como objeto metonímico: quieren “cambiar la poesía latinoamericana”, dicen, pero ese cambio (en la herencia de Rimbaud) es el cambio de la vida cotidiana, de lo real. Y si Cesárea Tinajero, la primera real visceralista, es el nombre poético del horizonte del cambio, de su expectativa, entonces Cesárea Tinajero es el nombre de una *utopía*. Buscarla en el desierto de Sonora, es moverse en el sentido de la historia (Morales, p. 51)².

Esa utopía es la renovación del programa de las vanguardias que puso énfasis en el fin de la separación entre arte y vida, como forma revolucionaria, para conseguir la transformación de la sociedad capitalista. Nada de lo que ocurra en definitiva con la poeta, podrá invalidar la relación que Belano y Lima mantienen con ella, ya que la utopía marca un excedente de sentido que anima la búsqueda de Cesárea. De ahí que se haga posible plantear la existencia de una continuidad manifiesta entre la vanguardia y Belano y Lima; son ellos, precisamente, los que dan forma a esa continuidad; es esa voluntad de utopía, rasgo eminentemente moderno, lo que permite o, más bien dicho, valida y genera las condiciones para el retorno incesante de una búsqueda, que tiende a infinitizarse en el capítulo “Los detectives salvajes (1976-1996)”.

² Según Morales: “García Madero, Belano y Lima, en *Los detectives salvajes*, se lanzan también, como Don Quijote, a los caminos, que ahora serán carreteras, y ya no en caballo sino en un auto, inaugurando sus propias aventuras de manera incluso espectacular, y no sin riesgo, en una escena que el propio narrador califica como “de ciencia ficción” (p. 49). Más aun, Morales insiste en que los paralelismos entre LDS y el Quijote “son sorprendentes en este punto. También los “detectives”, después de ir y venir entre caminos y pueblos, de trajar archivos y bibliotecas, de escuchar testigos, encontrarán finalmente a Cesárea (al igual que Don Quijote se encontrará con Dulcinea)” (p. 52), aunque remarca una diferencia fundamental: “Ellos [Belano y Lima] viven y se mueven en un mundo cargado, pesado de realidad” (p. 51).

Vanguardias, Latinoamericanismos y lo perdido en la historia

Es la descripción del plano dibujado en su habitación, lo que inscribe a Cesárea Tinajero al interior de un tipo de arte que rechaza el orden mimético de la representación tradicional, decimonónica, acercándola a las vanguardias. La mayor cantidad de datos acerca del trabajo literario de Tinajero viene de una conversación que mantuvieron Belano y Lima con Salvatierra, en Ciudad de México, y que aparece registrada en varias partes del capítulo “Los detectives salvajes (1976-1996)” de LDS. Belano y Lima acuden a Salvatierra con el fin de indagar acerca de Cesárea Tinajero y la Revista Caborca, que había sido dirigida por la poeta:

Resumiendo, señor Salvatierra, Amadeo, hemos preguntado aquí y allá, hemos hablado con List Arzubide, con Arqueles Vela, con Hernández Miró y el resultado más o menos es el mismo, todos la recuerdan, dijo el chileno, con mayor o menor claridad, pero nadie tiene textos suyos para que los incluyamos en nuestro trabajo (LDS, 163).

Amadeo Salvatierra da cuenta de nombres, publicaciones, amistades y trabajos pertenecientes al campo literario mexicano de las primeras décadas del siglo XX, teniendo especial importancia el Manifiesto Estridentista “Actual NÚM. 1” escrito por Manuel Maples Arce en 1921. Salvatierra, a petición de Belano y Lima, comenta con especial interés el segmento final del Manifiesto donde Maples Arce incluye el denominado “Directorio de Vanguardia”.

La lectura que realiza Salvatierra de cada uno de los 245 nombres que allí aparecen, permite poner la mirada sobre las precariedades desde dónde se alzaba el llamado internacionalismo vanguardista; es decir, hay un efecto distinto en el acto de lectura del Manifiesto Estridentista tomado, por ejemplo, del libro de Schwartz (190-198) a lo realizado por Salvatierra. Porque Salvatierra, testigo y partícipe de esas míticas jornadas vanguardistas, deslizar críticas que de alguna manera permiten que se contrapongan el exaltado entusiasmo por afianzar el justiciero, rebelde y esperanzador discurso del Manifiesto con una apropiación singular y casi provinciana de los nombres allí citados. Así, Salvatierra comenta que:

Les dije, ya empezamos solo con los apellidos, mala señal [...] Aquí yo creo que Manuel hablaba de oídas [...] ¿Pero qué francés jijo de la chingada le anduvo tomando el pelo a Manuel? ¿O lo sacaría de una revista? [...] Y aquí yo y los muchachos estuvimos de acuerdo en que era por lo menos arbitrario llamar Francisco a Francis Picabia y Jorge Braque a Georges Braque y no Marcelo a Marcel del Campo o Pablo a Paul Éluard, sin la o, como bien sabíamos todos los

amantes de la poesía francesa. Para no hablar de ese Bretón acentuado. Y el directorio de Vanguardia seguía con héroes y erratas [...] ¡El colmo! [...] como si todos los poblanos, dijo uno de los muchachos, supieran perfectamente quiénes eran los demás [...] Y por qué escribir Moscou y no Moscú [...] Sin comentarios, el mejor. O la mejor, porque sobre el sexo de Zur=Mueklen nadie (en México) puede estar seguro [...] no soy yo el que se repite, es Manuel o sus infames impresores [...] (LDS, p. 219).

Los aportes de Salvatierra remarcan la precariedad del intento del autor del Manifiesto por ser parte, por sumarse, casi a cualquier costo, a un movimiento de carácter mundial, pero a la vez remarcan el carácter marginal de ese intento. Un gesto que levanta la discusión respecto al carácter colonizado de los inicios de la vanguardia latinoamericana, ávida de buscar en los grandes nombres europeos la validación necesaria para su discurso³. Así, Bolaño instala un gran contraste: por una parte, el grandilocuente, exaltado, a su modo globalizado, Manifiesto Estridentista, y por otra, los extraordinariamente humildes y simples poemas de Cesárea Tinajero.

Este contraste, relacionado con las opciones que en definitiva tomarán Belano y Lima, reproduce en buena parte la discusión que llevó a cabo el movimiento vanguardista latinoamericano, discusión que Celina Manzoni describe como procesos donde:

Se diseñan los deslindes que reorganizan las ficciones de origen de la cultura y de la historia y se promueve la búsqueda de definiciones orientadas también a caracterizar las respectivas culturas nacionales y a buscar respuestas a la interrogante de la 'identidad' continental (p. 7).

A partir de lo anterior, podemos afirmar que el despliegue del movimiento vanguardista, tendrá como escenario la mayor parte del territorio latinoamericano con una fuerza que termina de eclosionar definitivamente durante la segunda década del siglo XX, pero que se había manifestado ya varios años antes en textos como *Non Serviam* de Vicente Huidobro de 1914 (Osorio, p. 33). Sin embargo, es durante los años 20 del siglo pasado cuando se multiplicarán los manifiestos y proclamas llamando a la creación de un nuevo orden, literario o

³ Esto desde una perspectiva que solo intenta remarcar un perfil específico del acontecer de las vanguardias latinoamericanas, su provincialismo, lo cual no tacha que el programa mismo de las vanguardias era de carácter internacionalista. Según Bürger: "La vanguardia artística es internacionalista, en el sentido que su reflexión excede las atenciones peculiares. La gran ciudad proporciona el ámbito idóneo para la práctica vanguardista por cuanto acentúa la condición de extrañamiento, tanto del artista como de su práctica, respecto de los valores que controlan la convivencia" (p. 11).

artístico, sino también con alcances mucho mayores tales como el llamado a una nueva independencia latinoamericana e incluso a la revolución social.

Más allá de ciertas diferencias relativamente menores, existe un cierto consenso respecto al tema de la vigencia del movimiento vanguardista en Latinoamérica, aunque con algunos matices que es interesante destacar, como el que hace referencia al momento que representaría el: “límite de su expansión” como diría Manzoni, para quien esta fecha corresponde a 1935, sin especificar las razones (ivi, p. 8). Osorio, por su parte, señala que ese momento correspondería a 1929:

Si la crisis que se sitúa en el hito de la Primera Guerra Mundial había creado la coyuntura para el surgimiento y avance de fuerzas renovadoras y reformistas, dando origen a la vanguardia, la crisis económica internacional de 1929 repercute en todo el continente y cambia las condiciones sociales y políticas en que se ejerce la vida literaria (p. XXVII).

En tanto Jorge Schwartz, después de revisar varias posibilidades, concluye que: “una fecha más adecuada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidobro, en 1914” (p. 37), aunque también acepta como fecha el año 1922 basándose en los aportes de Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco (ibidem). En cuanto al deslinde posterior, Schwartz parece estar de acuerdo con Osorio al declarar que el movimiento de Vanguardia de Nicaragua de 1931: “representa de manera consistente la última corriente vanguardista” (ivi, p. 38). Por su parte, Hugo Verani, remarca la importancia de Huidobro en: “el nacimiento de una poesía radicalmente distinta en el mundo hispano”, fijando los límites temporales de la vanguardia entre los años 1916 y 1935 (p. 11). Finalmente, Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, concuerdan con Schwartz en la importancia de la recepción crítica del Manifiesto Futurista de Marinetti realizada por Rubén Darío, pocos meses después de su publicación en febrero de 1909 y, aunque reconocen la importancia de los primeros focos vanguardistas en Vicente Huidobro (1914), del brasileño Ernesto Bertarelli (“As lições do futurismo”, 1914) y del boliviano Alberto Hidalgo (“La nueva poesía/Manifiesto” de 1916, totalmente inspirado en el futurismo), terminan por señalar que:

[...] el año por excelencia de las primeras notas vanguardistas en América Latina es el de 1921, cuando en por lo menos diez países, de manera casi sistemática y sincronizada, [se] dio comienzo [a la] divulgación y la práctica de las ideas de Marinetti y del *espíritu nuevo*, expresión que pasó a abarcar tanto el legado futurista y dadaísta como, a partir de 1924, la gran contribución onírica propuesta por los surrealistas (Mendonça y Müller-Bergh, p. 28).

Para estos autores, finalmente:

A partir de 1930 se consolida el sentido de la vanguardia, con obras que se hicieron importantes dentro de la nueva estética y, después del segundo manifiesto surrealista de Breton, con obras que se abrían hacia los problemas de la literatura y la política, en el momento en que se extendía la idea de la internacional comunista (ivi, p. 30).

Así, Bolaño inserta al interior de *LDS* un fragmento de historia de la literatura, para dialogar con ella en un intento de traspasar los límites de la novela o, más bien, hacer de la novela una escritura total, en tanto contenga en su interior textualidades que por su carácter no ficcional debieran quedar excluidas. Este intento, tensiona a la ficción hacia el territorio del comentario literario politizando su devenir con la intervención de sujetos que no aparecen revestidos con la estandarizada autoridad propia de un académico o un crítico. Más bien, estamos frente a sujetos marginales –un anciano que oficia de escribiente en una plaza y dos jóvenes sin ocupación definida– que se encargarán de comentar, analizar e interpretar textos literarios tomados de la vanguardia.

Pero Bolaño no solo politiza en ese sentido, es decir, trasladando el comentario literario desde lo académico a sujetos marginales, sino que también fricciona el propio escenario de la vanguardia. En efecto, *LDS* establece una oposición entre la vanguardia histórica, que se encuentra debidamente registrada, historiografiada, analizada, y otra vanguardia, caracterizada por la pérdida, el anonimato, el olvido. Es así como desde la ficción, Bolaño propone recuperar otra historia o, dicho de otra forma, instaura un territorio ficcional paralelo a la historia literaria real, que permite el ejercicio de una crítica literaria y cultural que nos habla de la recuperación de los desperdicios dejados por las historias oficiales. Una historia otra, que se empieza a armar con la búsqueda de Cesárea Tinajero que realizan Belano y Lima y que tiene en Amadeo Salvatierra un eslabón esencial:

[...] nos extrañó, dijeron, parecía la única mujer, las referencias eran abundantes, decían que era una buena poeta. ¿Una buena poetisa?, dije yo, ¿dónde han leído algo de ella? No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo. ¿Los atrajo de qué manera, muchachos, a ver, explíquense? Todo el mundo hablaba muy bien de ella o muy mal de ella, y sin embargo nadie la publicó. Hemos leído la revista *Motor Humano*, la que sacaba González Pedreño, el directorio de vanguardia de Maples Arce, la revista de Salvador Salazar, dijo el chileno, y salvo en el directorio de Maples no aparece en ninguna parte⁴. Sin

⁴ Se aprecia en esta afirmación una intencionalidad, digamos lúdica, una trampa para posibles investigadores que se verán obligados, como es el caso del actual trabajo, a leer todos los

embargo Juan Grady, Ernesto Rubio y Adalberto Escobar hablan de ella en sendas entrevistas, y en términos además elogiosos. Al principio pensamos que era una estridentista, una compañera de viaje, dijo el mexicano, pero Maples Arce nos dijo que nunca perteneció a su movimiento. Aunque puede que a Maples le falle la memoria, apostilló el chileno. Cosa que evidentemente no creemos, dijo el mexicano. Pues no la recordaba como estridentista, pero sí como poeta, dijo el chileno. Chingados muchachos. Chingada juventud. Interconectados. Un escalofrío me recorrió el cuerpo. Aunque en su extensa biblioteca no guardaba ningún poema de la susodicha que pudiera dar fe de su afirmación, dijo el mexicano. Resumiendo, señor Salvatierra, Amadeo, hemos preguntado aquí y allá, hemos hablado con List Arzubide, con Arqueles Vela, con Hernández Miró y el resultado más o menos es el mismo, todos la recuerdan, dijo el chileno, con mayor o menor claridad, pero nadie tiene textos suyos (LDS, p. 162).

Una vez más los nombres reales surgen, List Arzubide, Arqueles Vela, Manuel Maples Arce⁵, ahora para remarcar una ausencia: la de Césarea Tinajero, quien aparece mencionada de manera vaga por varios de sus coetáneos: una especie de sombra, de sujeto que no termina jamás de constituirse del todo, solo recuperable por medio de la propia ficción que la construye. Césarea es un sujeto fantasmagórico y es precisamente esa existencia espectral lo que seduce a Belano y a Lima, una desaparecida de la historia de las vanguardias cuyas características se borrarían y cuyo recuerdo solo está unido a un determinado grupo de personas que dicen haberla conocido: de su obra, nada se sabe.

Ahora bien, cómo se puede explicar esta suerte de desviación investigativa que realizan Belano y Lima, ya que su primer propósito era el de indagar respecto del estridentismo, es decir, respecto a una de las ramas históricas del vanguardismo latinoamericano. Es cierto que la simple curiosidad sobre un objeto arcano puede ser motivación suficiente para inclinar la indagatoria; sin embargo, en LDS, Bolaño realiza consistentemente una continua e implacable opción por lo marginal, por aquello que se desvía de lo oficial y que, por lo mismo, termina siendo solo parte de una historia no escrita, oral, un mito acosado por el sino de su extinción. Entonces, hay que ir a los bordes, porque desde allí se puede leer con mayor claridad la historia como una gran acumulación de fracasos y ruinas. Este gesto, fundamental para la poética bolañeana, tiene su matriz no solo en el pensamiento benjaminiano, sino que

nombres del "Directorio de Vanguardia", cuya versión original aparece en Schwartz, pp. 197-198, con la esperanza de encontrar el de Cesárea Tinajero, hecho del todo inexistente.

⁵ Tanto List Arzubide, Arqueles Vela como el propio Maples Arce, poetas infrarrealistas, fueron efectivamente entrevistados por Roberto Bolaño para la revista mexicana *Plural* Vol. 6/ 2 (1976): pp. 48-60.

también encuentra asidero en Trotsky, tal como lo evidencia el propio Bolaño en 1976:

No solo se gastan los partidos en el poder, sino también las escuelas artísticas. Los procedimientos de la creación se agotan y cesan de herir los sentimientos del hombre: es el signo inconfundible de que una escuela está madura para entrar en el cementerio de las posibilidades agotadas; es decir, en la Academia. La creación viva no puede salir adelante sin desviarse de la tradición oficial, de las ideas y sentimientos canonizados, de las imágenes y giros impregnados de la lacra de la costumbre. Cada nueva orientación busca un nexo más directo y sincero entre las palabras y las percepciones. La lucha contra la simulación en el arte se transforma siempre, más o menos, en lucha contra la falsedad de las relaciones sociales (*Plural* 6/1, p. 49).

Así, Bolaño parece inclinarse por un concepto de la historia en el cual el poder modelador de lo social, es decir, la convención, funciona como una atadura para las fuerzas renovadoras estableciendo una suerte de ciclicidad regida por la renovación (“creación viva” y “nexo más directo y sincero entre las palabras y las percepciones”) y el agotamiento (madurez, tradición oficial, la lacra de la costumbre, falsedad de las relaciones sociales). En la literatura, este ciclo aparece marcado por los polos de la vanguardia y el academicismo. Pero se debe aclarar que no estamos frente a una crítica que solo se limite al devenir de las vanguardias, puesto que el propio Bolaño vincula ese devenir con el de la revolución en general:

Y se necesitaba tener un espíritu muy heroico para sobrevivir y crear y difundir una poesía nueva en el México de 1928: un movimiento que no antecede a la revolución, pero que se va extinguiendo con esta revolución” (ibidem).

De esta forma, rescata la heroicidad de los creadores vanguardistas diferenciándolos del destino de sus propuestas, las que caerían bajo la maquinaria academicista:

Ante esa obra lo que se escribe, por ejemplo, por los cuarenta o cincuenta (para no hablar de los sesentas, en donde la cosa *parece*, hasta nueva orden, que volviera a brotar) se ve definitivamente asqueroso, pero por suerte (suerte para los malos, como dijo el Bosco y Billy the Kid), surge un grupo de poetas y/o ensayistas que se encargan de darle algunos retoques a la historia, quedando todos al final dentro de la misma familia. *Yo ya me cansé de arañarme; mejor me voy*. En México los estridentistas se van, los “contemporáneos” se quedan, la paz vuelve a casa (ibidem).

El poder de la costumbre, la gran costumbre como la denominaba Cortázar⁶, va minando el “espíritu” vanguardista, produciendo un quiebre entre los sujetos, los estridentistas que terminan por marcharse, y sus discursos que son asimilados por “los malos”, permitiendo que la paz vuelva a casa. Es decir, estamos frente a una discursividad que no diferencia las luchas literarias, sus esfuerzos por la renovación o el cambio radical de sus estructuras, de las luchas políticas.

Para Bolaño, ambos momentos claramente unifican sus destinos y se enfrentan a los mismos desafíos, los que pueden comprenderse mejor en tanto concebamos a la modernidad como una entidad bipolarizada a un grado extremo en la cual se encuentran en pugna dos visiones diametralmente opuestas, las que pueden resumirse, en palabras de Jesús Martín Barbero en los conceptos de modernidad y modernización; es decir, como el entrecruce de fuerzas culturales, de carácter revolucionario, con fuerza económicas, de carácter conservador (pp. 37-59). Estamos frente a una contradicción poderosa, puesto que en el mismo seno de un movimiento se incuban, por una parte, las fuerzas transformadoras más grandes y originales que ha conocido la historia, dando origen a procesos de liberación y rebasamiento de los límites impensados antes del siglo XIX y, por otra parte, en ese mismo movimiento, se da la formación de totalitarismos que abortan a esas mismas fuerzas transformadoras⁷ o, dicho en términos de Bauman, la lucha de la modernización es la lucha por la eliminación de la:

⁶ Es interesante apreciar cómo, en las palabras de Trotsky, aparecen los conceptos de cementerio y costumbre, los cuales son parte esencial del vocabulario de Cortázar.

⁷ Según Hardt y Negri: “La modernidad no es un concepto unitario sino que aparece al menos en dos modos. El primer modo es el que ya hemos definido, un proceso revolucionario radical. Esta modernidad destruye sus relaciones con el pasado y declara la inmanencia del nuevo paradigma del mundo y la vida. Desarrolla conocimiento y acción como experimentación científica, y define una tendencia hacia una política democrática, colocando a la humanidad y el deseo en el centro de la historia. Desde el artesano hasta el astrónomo, desde el mercader al político, tanto en el arte como en la religión, la materia de la existencia es reformada por una nueva vida. Esta nueva emergencia, sin embargo, creó una guerra. ¿Cómo podría un vuelco tan radical no incitar un fuerte antagonismo? ¿Cómo esta revolución no iba a determinar una contrarrevolución? Y fue una contrarrevolución en el más exacto sentido del término: una iniciativa cultural, filosófica, social y política que, como no podía retornar al pasado ni destruir las nuevas fuerzas, buscó dominar y expropiar la fuerza de los movimientos y dinámicas emergentes. Es este el segundo modo de la modernidad, construido para emprender la guerra contra las nuevas fuerzas y establecer un poder superior para dominarlas. Se elevó con la revolución del Renacimiento para desviar su dirección, trasplantar la nueva imagen de la humanidad a un plano trascendente, relativizar las capacidades de la ciencia para transformar el mundo, y, por sobre todo, oponerse a la reapropiación del poder por parte de la multitud. El segundo modo de la modernidad levanta un poder trascendente constituido contra un poder constituyente inmanente, orden contra deseo” (p. 72).

“inquietante ambigüedad”(p. 12) ya que toda modernización: “tiene que ver con colocar las cosas en su lugar” (ibidem).

Ahora bien, al interior de estas grandes contradicciones, se manifiestan otras profundamente ligadas al desarrollo propio de las culturas latinoamericanas y su modo o sus modos específicos de relacionarse con la modernidad y la modernización. Proceso que según Grínor, quien en esto sigue lo expuesto, entre otros, por Ángel Rama, acontece en Latinoamérica solo a partir de las últimas tres décadas del siglo XIX (pp. 190-191)⁸, cuyo camino estará siempre marcado por una discusión sobre los modos en que las culturas latinoamericanas se relacionan con el colonialismo cultural impuesto desde Europa y EEUU.

Las acusaciones sobre los mayores o menores grados de dependencia cultural, han acompañado a la producción literaria y teórica sobre la literatura latinoamericana a lo largo de prácticamente toda su historia, en un esfuerzo por marcar los deslindes entre lo propio y lo importado. Muchas veces con un altísimo grado de miopía intelectual caracterizada, por una parte, por la construcción de una suerte de esencialismo latinoamericano y, por otra, por el despliegue y la aplicación del todo tipo de modelos conceptuales, principalmente europeos, sobre objetos latinoamericanos, en una sucesión vertiginosa que borrona a sus propios objetos. Así, durante muchos años, la comprensión de lo “nuestro” fue desplegándose con posturas que buscaban ser cada vez más fieles respecto de aquello que buscaban interpretar.

Un buen ejemplo de lo anterior, lo entrega el propio Rojo cuando remarca que: “con particular acritud, Rama censura en este punto la ‘simplificación marxista’ por la mezquina selección de elementos que ella tuvo en cuenta, la modernización, el realismo y el economicismo” (206), para más adelante señalar que:

parece obvio, penosamente obvio, que, cuando Rama procede de esta manera, agachando la cabeza frente al modelo entonces de moda de *Las palabras y las cosas* lo que hace no es transculturar [...] sino trasladar sin modificaciones el prurito racionalista de la cultura francesa moderna” (p. 213).

Son estas tomas de posición, las que han marcado tanto a la literatura como al debate teórico respecto de ella y con respecto a las cuales pretende distanciarse al señalar que la discusión no puede basarse en términos de si existe

⁸ “[...] fue en las últimas tres décadas del siglo XX, y solo en las últimas tres décadas del siglo XX, cuando, en congruencia con los demás procesos modernizadores que entonces se desencadenan en nuestra región, llegó a ser factible entre nosotros el afianzamiento de una literatura y de un pensar sobre la literatura *modernos*, esto es, como prácticas que se realizan cada una de ellas dentro de un ámbito de despliegue dotado con su propio espesor y su propia legalidad” (p. 6).

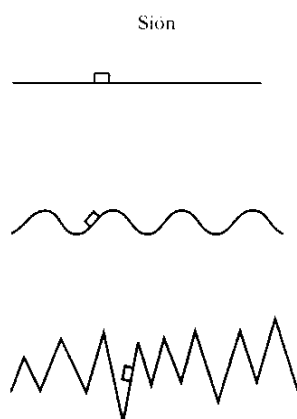
o no dependencia, sino que: “la pelea va a ser por la índole de la diferencia” (p. 6).

Y es precisamente respecto de esa particularidad que Bolaño toma posición, la cual no es otra que lo menor, lo perdido, lo que ha quedado al margen de todas las historias oficiales. El debate netamente argumentativo, pero también poético y narrativo respecto de la identidad latinoamericana, del colonialismo y de los postcolonialismos, de sus flujos y reflujos, tiene en Bolaño un giro específico que se resume en la vida y en la obra de Cesárea Tinajero, como símbolo mayor de lo que para él representan los poetas. Es quizás Ángel Rama quien mejor defina esta opción de Bolaño por los poetas: “Se diría que no queda sitio para la *ciudad real*. Salvo para la cofradía de los poetas y durante el tiempo en que no son cooptados por el Poder” (Rama, p. 101).

En efecto, luego del comentario al “Directorio de vanguardia” la conversación entre Salvatierra, Belano y Lima gira hacia Cesárea Tinajero, siguiendo una suerte de recorrido por los recuerdos, ya nebulosos, de Amadeo, quien se percata que: “me di cuenta de que ella no había estado, y también me di cuenta de lo poco que sabía yo de Cesárea Tinajero” (LDS, p. 274). Aun así, Amadeo logra contextualizar a Cesárea, elemento particularmente importante para Belano y Lima, solo después del cual pasarán a preocuparse del poema de Tinajero, en un acto de interpretación decididamente antiacadémico, que se debe observar con detención.

Antiacademicismo y resurgimiento fragmentario de lo comunitario

En primer lugar, la situación comienza con el descubrimiento de Belano y Lima del poema de Cesárea Tinajero (LDS, p. 376)⁹.



⁹ Es interesante constatar que estos dibujos aparecen en una primera versión en *Amberes*, texto publicado el 2002, pero que Bolaño reconoce, en el prólogo, haber escrito en 1980.

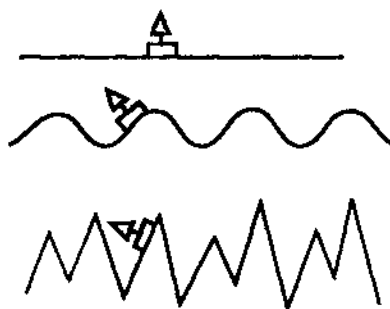
Y continúa con una aseveración crucial que abrirá la puerta de la postura ideológica por medio de la cual Belano y Lima se enfrentan con un texto mítico: “Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada” (LDS, p. 376). Esta interrogante, expone un modo particular de comprender lo literario, es decir, interpretar en busca de un sentido, hasta llegar a lo profundo del gesto poético. De tal modo, el significado del poema quedará reservado a quien realice las remisiones adecuadas, los trasposos de sentido pertinentes. En definitiva, el poema emerge como el campo de búsqueda metafísica por excelencia o, más bien, el campo metafísico por antonomasia, reservado sino a los iniciados por lo menos a los preparados. En esa trampa había caído, por ‘más de cuarenta años’ Salvatierra y por ello era incapaz de comprender cuando esa posibilidad estaba justamente frente a sus ojos, esperando que se desprendiera de todo academicismo:

Recuerdo que mientras me tomaba el café los muchachos volvieron a sentarse enfrente de mí y estuvieron comentando los otros textos publicados en *Caborca*. Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo” (LDS, p. 377).

Las resonancias de esta declaración de Belano y Lima, nótese que Amadeo no especifica quién de los dos la emitió, son enormes para la interpretación de la totalidad de LDS y muy especialmente para este tercer capítulo, ya que se relaciona con las opciones que, en definitiva, tomará García Madero.

En términos del análisis literario, Belano y Lima acometen la interpretación del poema en base a una postura radicalmente simple, casi infantilizada, que tiene algunas características que de alguna forma parodian los modelos asociativos que, partiendo de un significado, logran llegar a otro muy diferente por una serie de cadenas que supuestamente debieran tener alguna lógica interna. En este caso, uno de los interlocutores de Amadeo (Belano o Lima) recuerda que cuando era muy pequeño soñaba con esas líneas; luego del recuerdo, señala que es raro y le pregunta a Amadeo si ha entendido, para luego afirmar:

El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así:



¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos y yo hubiera querido decirles que me sacaban un peso de encima, eso hubiera querido decirles, o que *Sión* podía esconder *Simón*, una afirmación en caló lanzada desde el pasado, pero lo único que hice fue decir ah, caray, y buscar la botella de tequila y servirme una copa, otra más. Eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta (LDS, p. 400).

Realizando una intervención extremadamente simple, Belano y Lima logran hacer que algo que parecía complejo, incluso oscuro y hasta indescifrable, sea leído en su más evidente superficialidad: no había que avanzar por recovecos de dificultad creciente, ni buscar en la etimología del nombre ni en la historia de su significado, porque se trataba de eso: no profundizar, sino quedarse en la superficie, en la forma, ya que el poema es esa superficie/forma a la que solo falta una pieza para alcanzar su significación. En este caso, la pieza faltante es la inclusión de un pequeño rectángulo al modo de una vela que añade el sujeto lector. De esta manera, Belano y Lima parecen estar diciendo que todo el ejercicio de la interpretación académica e intelectualizada no es más que una gran pérdida de tiempo, ya que por una vía simple, se puede llegar a resultados altamente provechosos; sobre todo, en la medida que se entienda el significado no como una verdad a desentrañar, esa verdad que estaría esperando en el fondo del poema, sino que el significado se encontraría en la superficie/forma y sería un acuerdo al interior de una comunidad. De ahí la razón del ataque al intelectualismo, lo que no debe leerse como un ataque a la interpretación.

La muerte de Cesárea

El 25 de enero de 1976, Lupe manifiesta que su perseguidor sabe perfectamente donde se encuentran y que “solo espera el momento propicio para caernos por sorpresa” (LDS, p. 592). En la línea que sigue a su enunciado, García Madero señala: “Fuimos a ver la escuela de Hermosillo en donde Cesárea había trabajado” (ibidem). Es evidente el contraste de focos entre Lupe y los poetas; se han dividido y mantienen preocupaciones diversas. Es importante señalar que, a pesar de todo, el grupo se ha mantenido unido. Sin embargo el 26 de enero de 1976, Belano manifiesta su intención de regresar al DF, apoyado solo por la indiferencia de Ulises. Lupe quiere continuar escondida y el joven poeta no pretende abandonarla. Lo interesante de este momento donde se toman decisiones respecto a la posible continuidad del viaje, es una información aparentemente menor, señalada por García Madero respecto a Belano: “Las manos, lo noto cuando me inclino hacia el asiento delantero para pedirle un cigarrillo, le tiemblan” (LDS, p. 592). Este es el único momento en que el relato del joven poeta, da cuenta de un rasgo o comportamiento de fragilidad en Belano. Una degradación de su condición de líder, una disolución de su entusiasmo que no tiene una razón explícita, pero que puede encontrar asidero en el ya inevitable distanciamiento de García Madero respecto de Belano y Lima.

El 30 de enero de 1976, Alberto, el Padrote, los encuentra en Santa Teresa. El grupo escapa en dirección a Villaviciosa y el 31 de enero de 1976, encuentran a Cesárea Tinajero. El mismo día Alberto y el policía que lo acompaña, vuelven a encontrarlos. El 1 de febrero de 1976, García Madero hace el relato de lo acontecido el día anterior. Este día es cuando se enfrasan en una pelea que deriva en la muerte de Alberto y su acompañante. Sin embargo lo más importante, es que también muere Cesárea Tinajero. Belano señala: “que habíamos encontrado a Cesárea solo para traerle la muerte” (LDS, p. 605). García Madero, agrega que anteriormente a este hecho, percibió las voces de Cesárea, Belano y Lima (LDS, p. 602) a quienes posteriormente ve sentados en silencio, mientras Belano y Lima fuman algo que no tenía el olor del tabaco (ibidem). La narración oculta qué fue lo conversado entre los poetas, lo cual impide aseverar que Belano y Lima deseaban encontrarla con algún objetivo específico.

Un hecho importante a considerar, es que Cesárea pierde la vida en un acto que no requería de su presencia. En un acto inusitado, la poeta sale del auto donde se encontraba con Lupe y García Madero y se entromete en la pelea del policía y Ulises Lima. Es posible considerar que el acto de Tinajero involucre la intención de riesgo, que entrometerse en una situación donde era posible morir, fuera una opción de entregarse al azar, con la conciencia de que una de las posibilidades era encontrar la muerte en un acto heroico menor. El caso es que parece ineludible plantear que la intervención de Belano y Lima es la que

desencadena los sucesos donde encontrará la muerte Cesárea. Ahora bien, la toma de posición frente a este hecho es de radical importancia en cuanto a las relaciones que la novela establece con los discursos de la modernidad y las vanguardias. Sucede como si el trágico final de la poeta fuera el símbolo mayor de una suerte de declaración sobre la clausura de la vanguardia y el fin de la modernidad.

Cesárea, por el contrario, es la vanguardia que no ha claudicado. Junto con Amadeo Salvatierra, son dos modos de la derrota, pero de una derrota digna, por opción en el caso de Cesárea, por marginación en el espacio de una subsistencia precaria en el caso de Amadeo. Cesárea se alza así como el mito de un tipo de resistencia frente a un mundo que se presenta lleno de inevitabilidades marcadas por el lema: integración a las reglas del sistema o muerte, que en todo caso puede ser desaparición o arrinconamiento contra los bordes de la existencia. Entonces, la muerte de Cesárea no puede ser leída solo dentro de las mezquinas reglas de posicionamiento al interior del campo literario, justamente porque ella huye del campo literario y de sus prácticas que no son más que espejeos de las prácticas del sistema. Con la muerte de Cesárea, Bolaño insiste en el tema de una violencia que acosa o ataca directamente a los sujetos, mostrando un sombrío final para los no integrados, que aun así podrán ser rescatados del olvido, aunque solo consecuencias negativas se puedan sacar de esto.

Cesárea, Belano, Lima y García Madero son poetas que viven una experiencia límite y catastrófica en medio del desierto, hasta donde los alcanzó el largo brazo del poder; sin embargo, aquí no muere el mito, solo ha sufrido un golpe terrible, tras el cual un nuevo mito toma el relevo, hundiéndose en una nomadía, una fuga, una búsqueda, que mantiene en pie la fuerza rebelde, transgresora, de una modernidad que se niega a la derrota absoluta en manos del poder normalizador.

Bibliografía

- BARBERO, JESÚS MARTÍN. "Modernidad, posmodernidad, modernidades. Discursos sobre la crisis y la diferencia", *Praxis filosófica*, Colombia, 2, 1992, (pp. 37-59).
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- BOLAÑO, ROBERTO. "Tres estridentistas en 1976", *Plural*, México, n. 2, v. 6, 1976. (pp. 48-60).
- BOLAÑO, ROBERTO. "El estridentismo", *Plural*, México, n. 1, v. 6, 1976. (pp. 48-50).
- BOLAÑO, ROBERTO. *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

- BAUDRILLARD, JEAN. *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1997.
- BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- CASULLO, NICOLÁS. *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- NEGRI, TONI -MICHAEL HARDT. *Imperio*, Cambridge/ Massachusetts, Harvard University Press, 2000.
- MANZONI, CELINA. *Vanguardias en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- MENDONÇA, GILBERTO - KLAUS MÜLLER-BERGH. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- MORALES, LEONIDAS. *De muertos y sobrevivientes*, Santiago, Cuarto Propio, 2008.
- OSORIO, NELSON. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia latinoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983.
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- ROJO, GRÍNOR. *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, Santiago, LOM, 2012.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, F.C.E., 2002.

Patricia Espinosa es doctora en Literatura mención literatura chilena e hispanoamericana y Magister en Literatura chilena e hispanoamericana. Se dedica a la investigación de la literatura chilena postdictadura y la crítica literaria en medios de prensa. Ha publicado los libros: *Territorios en fuga* (2013), *La crítica literaria chilena* (2005) y *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad* (2014).

Contacto: pcespinosa@gmail.com

Recibido: 05/10/2014

Aceptado: 02/11/2014