

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/333035863>

# La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal: Las ficciones con poetas de Roberto Bolaño

Article in Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación · January 2017

---

CITATIONS

0

READS

51

1 author:



Eduardo Becerra

Autonomous University of Madrid

29 PUBLICATIONS 33 CITATIONS

SEE PROFILE

# LA VANGUARDIA COMO LEYENDA, EL SURREALISMO COMO ARSENAL: LAS FICCIONES CON POETAS DE ROBERTO BOLAÑO

Eduardo Becerra  
Universidad Autónoma de Madrid

En una palabra: lo mejor es la experiencia. No le diré que la experiencia no se obtenga en el trato constante con una biblioteca, pero por encima de la biblioteca prevalece la experiencia. (Roberto Bolaño, 2666 985)

¿Para qué debe servir la poesía revolucionaria?  
¿Para hacer poetas o para hacer la revolución? (Roque Dalton. "P.R.", *Un libro levemente odioso* 173)

Alan Pauls apunta, en las últimas líneas de "La solución Bolaño", que en su narrativa "los jóvenes [poetas] de los años 70", entre ellos el propio Bolaño, se creyeron los representantes posteriores de una vanguardia que, si bien fue la última, el autor de *Los detectives salvajes* insiste en mostrarla viva, mediante su invención "como leyenda" y convirtiéndose en "su mitógrafo, su mitólatra, su mitócrata" (332). Esa sería, según Pauls, "la solución Bolaño": un sistema narrativo en el que la noción de mitología como sistema de creencias que organiza las prácticas sociales define de manera muy precisa el papel del concepto de vanguardia en su literatura.

Se ha insistido mucho en la caracterización de la narrativa de Bolaño como *work in progress* de gran coherencia: un corpus ficcional con una sólida unidad tejida a partir de numerosas imbricaciones entre los relatos que lo componen. Es posible pensar que ello fuera resultado de un plan concebido a grandes rasgos ya desde el origen de su trayectoria como narrador, puesto que, como señaló él mismo en cierta ocasión: "La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña" (Brathwhite 84). Si esta cita dibuja el núcleo original del que surge su ficción, por las mismas fechas, al ser preguntado sobre si era posible, a comienzos del siglo XXI, escribir la novela de los detenidos-desaparecidos, respondía: "Es posible. El único problema es quién o cómo" (Brathwhite 75). Parto de que su narrativa fue en gran medida una respuesta a estos quién y cómo dejados en suspenso. Entre ese relato de origen y este sentido final para su vasto proyecto se extiende un territorio en cuyo tránsito la reflexión sobre la idea de vanguardia poética inspiraría episodios fundamentales.

La importancia del discurso sobre la vanguardia en sus relatos plantea una cuestión previa que resulta imprescindible mencionar. El imaginario de Bolaño mira hacia un periodo de la historia y la cultura latinoamericanas—los años setenta—que proclamó la crisis y muerte de la vanguardia histórica de las primeras décadas del siglo XX y de sus expresiones, para sustituirlas

por lenguajes y códigos—como los del testimonio, la poesía conversacional y un realismo narrativo supuestamente renovado, entre otros—reivindicados por su poder comunicativo y por una concepción de lo político muy determinada por esos códigos realistas. Al mismo tiempo escribió en una época—el reciente cambio de siglo—cuyos discursos culturales vienen insistiendo desde años atrás en dar por clausuradas las aventuras estéticas de la modernidad y especialmente de los gestos vanguardistas ligados a ella—transgresión, ruptura, mitología de lo nuevo y sobre todo el papel revolucionario del arte—para pasar a proclamar el fin de casi todo: de las ideologías, de la política, del arte, de la filosofía y de la historia.

En esta encrucijada aparentemente llena de puertas selladas y callejones sin salida, Bolaño, en vez de pasar de largo, optó por abrir las primeras para recorrer los segundos. Hizo de la vanguardia, recuperada en un sentido bastante cercano al original, y de la travesía poética de la modernidad los cauces por los que discurriría un gran relato que reivindicó la validez de todos esos saberes y usos literarios como formas de expresión y desciframiento de una época que los había declarado obsoletos y acabados. Hay aquí un argumento de valor y riqueza incuestionables en el juego que propone: el de una lectura tremadamente efectiva de un tiempo, latinoamericano pero también internacional, a partir de la reescritura de un imaginario y sus códigos rechazados casi unánimemente como válidos para desentrañarlo.

Esta “restitución” de la vanguardia como seña de identidad central de su ficción permite replantear la validez de la frecuente caracterización “posmoderna” de su literatura, muy recurrente en los trabajos críticos sobre su obra (por ejemplo, en los de Patricia Espinosa o Jeremías Gamboa recogidos en la bibliografía). Por el contrario, la “lectura” de la poesía moderna que Bolaño llevó a cabo a través de sus argumentos expresó una fidelidad rotunda a algunos de los ideales emblemáticos de esa aventura:<sup>1</sup> la escritura poética como búsqueda y

<sup>1</sup>Este acercamiento fiel a los ideales de la vanguardia histórica no es compartido por algunas lecturas recientes de la narrativa de Bolaño, que ven más bien una puesta en cuestión del proyecto vanguardista como signo del agotamiento definitivo de la aventura literaria moderna nacida en la Ilustración. Tanto Emilio Sauri como Sergio Villalobos-Ruminott han insistido, desde diferentes ángulos y en análisis rigurosos que es imposible traer aquí en toda su complejidad, en que “el gran relato” bolañesco “driving literature to its very exhaustion. And it is in this sense that *Los detectives salvajes* presents us with neither new chapter in the literary history of Latin American, nor the realization of a ‘new’ Latin American novel, but rather the ‘end of literature’ itself” (Sauri 416). O, en palabras de Villalobos-Ruminott: “His novels express the exhaustion of the modern articulation between literature and the public space of reading that granted to it a particular social function (illustration, educational, moral exemplification, etc.)” (194). Las lecturas de ambos críticos parten de una caracterización de la literatura de Bolaño en clave preferentemente política que comparto por completo. No obstante, mi lectura difiere en que considero que la revisión de la vanguardia en su obra defiende la vigencia de su potencial político transformador, pero en cuyo fracaso tuvieron más que ver las actitudes de muchos de sus actores que las limitaciones y carencias de sus principios. En este punto, su lectura de la vanguardia reivindicaría una ética poética inseparable de y acorde con la estética revolucionaria y transgresora en que se sustentó. Por ello, estoy más cerca de los planteamientos de Susan Draper, quien, aunque reconoce que muchas de sus ficciones “dramatize the crisis of a certain type of intellectual and writer, proposing a retreat from the institutional organization of the art of writing” (“Demanding the Impossible...”), sitúa el sentido político de la literatura de Bolaño en “the construction of a political memory” en la que el pasado reciente nos obliga a repensar nuestro presente, porque en su obra “the question of how the truncated past connects past and future plays with the possibility of imagining the political in a way that does not emerge as a prediction of a future in the past, but as an open promise, the unfulfilled that insists and subsists as a question” (Draper). La vanguardia surge así no como un lugar que debe ser borrado al

consecución de la plenitud vital, la juventud como paraíso perdido o el sueño utópico de la revolución futura, entre otros muchos. De ahí que Bolaño se defina a sí mismo y a sus compañeros de viaje como "perros románticos", declarando con ello su lealtad a ese espíritu en el que quedó atrapado desde su juventud:

### LOS PERROS ROMÁNTICOS

En aquel tiempo yo tenía 20 años  
y estaba loco.  
Había perdido un país  
Pero había ganado un sueño.  
Y si tenía ese sueño  
lo demás no importaba.  
Ni trabajar, ni rezar.  
Ni estudiar de madrugada  
Junto a los perros románticos.  
Y el sueño vivía en el vacío de mi espíritu.  
Una habitación de madera,  
en penumbras.  
en uno de los pulmones del trópico.  
Y a veces me volvía dentro de mí  
y visitaba el sueño: estatua eternizada  
en pensamientos líquidos.  
un gusano retorciéndose  
en el amor.  
Un amor desbocado.  
Un sueño dentro de otro sueño.  
Y la pesadilla me decía: crecerás.  
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto  
y olvidarás.  
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.  
Estoy aquí, dije, con los perros románticos  
y aquí me voy a quedar. (Bolaño, *La Universidad* 372)

La poesía y su papel como modeladora de la experiencia, las vertientes éticas y políticas de la escritura, o el cuestionamiento de la "institución" frente a la defensa de lo poético como "forma de vida"—muy ligada a cierta épica de la juventud—definieron a grandes rasgos su propuesta metaliteraria. En ella, la elevación de la figura del poeta a arquetipo le sirvió como punto de reunión de estas líneas temáticas. La poesía y los poetas aparecen como el ámbito y los emisarios elegidos a la hora de mostrar lo que, según Bolaño, suponía el ejercicio de la escritura: "Un compromiso o, mejor dicho [...] una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, qué va a salir derrotado" (Brathwhite 25). Con este objetivo, su obra supuso una renovada puesta en escena de esa relación llena de tensiones entre escritura y acción, o literatura y vida, o representación y experiencia, que ocupó en todo momento un lugar privilegiado en las poéticas de la modernidad y sus dilemas. Y si hubo una época en que se manifestaran más explícitamente tales antagonismos fue, sin duda, la de las vanguardias históricas.

Por último, la problemática vanguardista remite además, vía infrarrealismo, a su propia biografía, especialmente la de su juventud. El círculo se cierra y todo ello deriva en una obra que

---

considerarse exhausto sino como proyecto que ha de ser interpelado nuevamente debido a su aún importante potencial subversivo. Esta idea articulará el análisis que desarrollo a continuación.

reflexiona al mismo tiempo sobre la literatura, sobre la historia y la cultura latinoamericanas de una época muy concreta y sobre la experiencia del propio autor en relación con ambas. En lo que su narrativa tuvo de "juicio a la vanguardia" (véase Areco), con vertientes y perfiles múltiples y diversos, me centraré en uno que considero especialmente significativo: la recuperación y uso de ciertos aspectos clave del ideario surrealista dentro de su obra de ficción, credo que se haría visible gracias sobre todo a los numerosos poetas que poblaron sus ficciones. Obviamente, los rastros e implicaciones de esta presencia del surrealismo en sus novelas y cuentos van mucho más allá de lo que se expondrá a continuación en el breve espacio disponible. De ahí que este texto deba considerarse una primera cala de una investigación de más largo alcance.

En 1974, año en que Bolaño vivía la efervescencia neovanguardista en México D. F., aparece la ya clásica obra de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, en la que, quizás de manera algo homogénea, su autor caracteriza "la protesta vanguardista" como un intento de devolverle al arte su praxis cotidiana, tratando de resolver así esa dinámica contradictoria de la modernidad artística en su intento por unir autonomía y efecto social. Como el propio Bürger reitera en su libro, fue el surrealismo la propuesta que afrontó esta encrucijada de manera más decidida; a partir de él, otros movimientos heredaron ese desafío. El situacionismo, el movimiento *beat*, los *happenings* y otras modalidades de la neovanguardia volverían, ya en la segunda mitad del siglo XX, a poner sobre el tapete las complejas relaciones entre literatura y experiencia, en cuyo trasfondo se movió el tema de los vínculos siempre problemáticos entre arte y política. Roberto Bolaño se forma como escritor en un periodo en que este debate se intensifica y en buena medida su escritura se reconoce heredera de esa larga travesía.

Son ya conocidos muchos de los datos, tanto biográficos como literarios, que prueban la importancia de esta filiación surrealista. La más obvia se encuentra en las deudas evidentes del primer manifiesto infrarrealista, cuyo título, "Déjenlo todo, nuevamente", entronca y da continuidad al texto de André Breton "Déjenlo todo", incluido en *Los pasos perdidos* (97-99); similitud aún más apreciable en las casi idénticas palabras finales de ambos documentos: "Lanzaos a los caminos" (Breton, *Los pasos* 99); "Láncense a los caminos" ("Manifiesto Infrarrealista"). El propio nombre de infrarrealismo (y también su traducción al real visceralismo de *Los detectives salvajes*) remite a reductos primarios y pulsiones elementales del ser humano muy reivindicados por los surrealistas. También los paralelismos entre Arthur Rimbaud—uno de los hitos del movimiento—y Arturo Belano, desde el nombre hasta actitudes y experiencias vitales de ambos—como el viaje a África y el abandono de la literatura—, constituyen una prueba de la importante presencia de ciertas derivas emblemáticas de la poesía moderna en su narrativa.

Se sabe por numerosos testimonios—y así se recoge en *Los detectives salvajes*—que los infrarrealistas, como sus antecesores europeos, gustaron de las acciones escandalosas, fueron boicoteadores de conferencias, presentaciones y cualquier tipo de acto literario que para ellos representara a la cultura oficial. Es en *Los detectives salvajes*, relato de la juventud "poética" y "vital" de su autor, donde se muestra con mayor frecuencia y claridad hasta qué punto el surrealismo orbitaba alrededor de muchas de las actitudes y proyectos de los infrarrealistas. De ahí que Jacinto Requena acuse a Belano en la novela de querer ser "el André Breton de los realvisceralistas"; a lo que Belano responde: "No, lo que pasa es que tú te crees el Antonin Artaud"—episodio que tiene una base biográfica (Madariaga 106). También Piel Divina en otro momento califica a Belano como el "André Breton del tercer mundo", y a Ulises Lima se le define como el "hermano menor de Vaché". Julio César Álamo tachará a los realvisceralistas de "surrealistas de pacotilla", y María Font hubiera preferido que se llamaran, porque todo lo referente a las vísceras le daba asco, "Sección surrealista mexicana". Podrían multiplicarse los datos de esta filiación: como los juegos poéticos—cadáver exquisito, escritura automática...—que emprenden los realvisceralistas cuando Belano y Lima dejan el D. F. En *Estrella distante*, la admiración por el joven surrealista chileno Jorge Cáceres por parte de los asistentes a los talleres

de Stein y Soto apunta en la misma dirección. Otro de los integrantes del grupo surrealista de Chile la Mandrágora, Teófilo Cid, será recordado en el poema “La única imagen que guardo de T. C.” (*La Universidad* 38). André Breton, por último, aparecerá, junto a otros autores, en un poema que lo evoca como integrante de esa Universidad Desconocida que sirve de título a la recopilación de su poesía:

Textos de Joe Haldeman, J. G. Ballard, Rubén  
Darío, Luis Cernuda, Jack London, R. L. Stevenson  
Jorge Teiller, André Breton, Erskine Caldwell,  
Ciencia Ficción Soviética, Valle Inclán, Hamlet  
Daniel Biga, Nazario.

Querida, no es el Paraíso.  
En las calles hay batallas campales después de las diez de  
la noche.  
Nadie viene a visitarme.  
Aunque la comida que preparo aún no es del todo mala.

¿Cómo se llama eso?, pregunté.

Océano.

Una larga y lenta Universidad. (*La Universidad* 43)

Junto a estas menciones y referencias puntuales, otros aspectos más abarcadores nos dan la verdadera dimensión de estas vinculaciones. Los ecos surrealistas en la literatura de Bolaño reivindican la centralidad en su obra de esa problemática planteada por el movimiento encabezado por Breton y que su época heredó: la fusión entre poesía y vida, la necesidad de retomar la utopía de la verdadera existencia poética: aquella capaz de juntar, según los dictados del surrealismo, el “transformar el mundo” de Marx con el “cambiar la vida” de Rimbaud; en definitiva, impulsar una revolución integral en la que la poesía deje de ser concebida como ejercicio separado de las vivencias. En este punto, la presencia de los poetas en sus argumentos va más allá de la utilización de la autobiografía como alimento de la ficción y se constituye en instrumento básico a la hora de explorar esas tensiones.

Bolaño se inicia como poeta y posteriormente, cuando ya casi ha completado su corpus lírico, deja de “escribir poesía para escribir sobre poetas” (Ayala 100). El paso de la poesía a la narrativa no supuso una ruptura respecto a sus obsesiones, más bien les dio continuidad: lo poético siguió siendo el eje central de su reflexión metaliteraria, pero para Bolaño esa elección iba más allá de una simple preferencia estética o afectiva por un género en detrimento de otro. En una entrevista de 2005, a preguntas sobre su etapa mexicana, respondía:

A mí, a los 20 años, más que escribir poesía [...], lo que yo quería era vivir como poeta [...]. Para mí, ser poeta era, al mismo tiempo, ser revolucionario y estar totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, cualquier expresión sexual, en fin, abierto a todo, a cualquier experiencia con drogas [...]. En cambio la prosa siempre ha exigido más trabajo. Estábamos contra el trabajo. (Braithwaite 38)

Y dos años antes había afirmado:

Es mucho más agotador escribir novela que escribir poesía. También se podría decir que es más agotador vivir como poeta que vivir como novelista [...]. Tal vez recordaba mi juventud y la experiencia de la escritura, e incluso de la literatura, como un acto gratuito, es decir, no sujeto a transacción económica. Escribir en esas condiciones, bajo esa única ley, era algo vertiginoso [...]. La literatura, para mí, era como el derroche. Todo lo derrochaba, sin pararme a pensar en el futuro. (Braithwaite 76-77)

La poesía se erige primeramente como experiencia ligada al placer y al derroche, a los excesos de la juventud, y no al trabajo, a la reflexión pausada, la abstracción ni el intercambio económico. Vinculado al cuerpo y los instintos, lo poético se concibe y reivindica como pura acción; forma de vivir hedonista y peligrosa que en sus libros conectará con los sueños revolucionarios de su generación. En el retrato de los poetas que las habitan, sus ficciones nos dan noticias de sus gustos literarios; les vemos en ocasiones leyendo y hablando de libros—también robándolos—y a veces incluso escriben poemas. Sin embargo, el foco de atención se centra en otras actividades: de los poetas de Bolaño, como ha apuntado Graciela Speranza, “nunca sabemos qué escriben” (121), porque, en lo que Pauls califica de

operación extraña, la de *Los detectives salvajes*, la poesía—la obra poética—queda afuera, del lado de lo real, de lo real-histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana, etc.); y lo que entra, lo que se filtra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que solo creímos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida poética. (328)

También Enrique Serna ha llamado la atención sobre esta circunstancia. Afirma que el escamoteo de los versos de los infrarrealistas en *Los detectives salvajes* conlleva un juicio negativo de la poesía de ese grupo. Sin negar esa posibilidad, sigo pensando que lo que Bolaño propuso fue no tanto un juicio “estético” a la escritura de sus compañeros de andanzas juveniles como una reivindicación de sus actitudes, de una forma de vida ligada a la rebeldía y el inconformismo. Cuando señala que “Bolaño creía dogmáticamente en las vanguardias, al grado de perdonarles la falta de talento” (110), Serna apunta a un aspecto lateral de esta problemática, aunque en mi opinión sí acierta al concluir: “Pero al ennoblecer a su pandilla juvenil con devota indulgencia, logró un fresco generacional memorable” (110), donde Belano, Lima y sus secuaces poetas trafican con drogas, tratan de salvar a mujeres amenazadas y a otros seres en peligro; no rehúyen la pelea, algunos matan, otros mueren, otros más bien son sacrificados; se enamoran, se acuestan con mujeres, se reúnen en bares y en casas, se emborrachan, fuman marihuana y sobre todo viajan: deambulan sin parar por el D. F.; recorren el sur de México en busca de una poeta desaparecida que apenas escribió; buscan a un asesino poeta o a mujeres amadas por medio mundo; atraviesan el continente americano de norte a sur para participar de un momento histórico primero esperanzador y finalmente tenebroso, o recorren Europa, Oriente Medio o África quizás buscándose a sí mismos tras experimentar el fracaso y la derrota.

“Neruda es lo que yo pretendía ser a los 20 años, vivir como poeta sin escribir” (Braithwaite 39-40), señaló malintencionadamente en otra ocasión. Siguiendo esta estela, en su ficcionalización de los poetas la vida se antepone a la escritura—aunque ambas aparezcan como inseparables—, no la complementa sino que son los actos los que establecen y dictan el valor y el sentido últimos de las experiencias poéticas. A la hora de trabajar literariamente esta fusión, la figura del detective adquiere una importancia fundamental, al someterse a un proceso de resemantización que lo convierte en una imagen-tipo indistinguible de la del poeta. Ya en algunos poemas incluidos en *Los perros románticos* se describen con antelación derivas de detectives casi idénticas a las de los letraheridos de ficciones como *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*:

#### LOS DETECTIVES HELADOS

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos  
que intentaban mantener los ojos abiertos  
en medio del sueño.  
Soñé con crímenes horribles  
y con tipos cuidadosos  
que procuraban no pisar los charcos de sangre

y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada  
el escenario del crimen.  
Soñé con detectives perdidos  
en el espejo convexo de los Arnolfini:  
nuestra época, nuestras perspectivas,  
nuestros modelos del Espanto. (*La Universidad* 340)

Como los detectives, los poetas de Bolaño serán hombres de acción, no lectores ensimismados; su espacio será la calle, los diferentes escenarios de la intemperie. Como los detectives, buscarán en los tiempos y las geografías que les tocó recorrer los signos de una verdad difusa y peligrosa bajo cuya amenaza vivirán en todo momento. Ezequiel de Rosso ha señalado que el modelo policial toma forma en sus ficciones no a partir “de un enigma a desvelar [...] sino más bien de un secreto que el texto parece querer esconder” (137), y que Bolaño se empeñará en mantener en silencio, un hueco que la escritura bordea sin llegar a contarnos lo que vieron y vivieron los que entraron en esos “agujeros negros mexicanos y latinoamericanos, [...] todo aquello que una vez quiso conducir a la vida pero que ahora solo conduce a la muerte” (*Amuleto* 116), o los que atravesaron “la intemperie mexicana, [...] la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada” (*Amuleto* 42).

Al igual que De Rosso, otras lecturas como la de Labbé o Echevarría, entre otros, han visto en la indeterminación uno de los rasgos principales de su narrativa. Como señala Labbé, “la importancia de sus inconclusiones” desemboca en un núcleo de sentido siempre en penumbra y cuyo carácter amenazante se insinúa en momentos concretos de las historias: atmósfera perceptible también en “Los blues taoístas del Hospital Valle de Hebrón”, otro poema que recrea motivos muy presentes en su obra de ficción:

Así, tú y yo nos convertimos  
En sabuesos de nuestra propia memoria.  
Y recorrimos, como detectives latinoamericanos,  
Las calles polvorrientas del continente  
Buscando al asesino. Pero solo encontramos  
Vitrinas vacías, manifestaciones equívocas  
De la verdad. (*La Universidad* 389)

Por este espacio lleno de sentidos equívocos circula también el veredicto sobre la vanguardia que su literatura habría establecido. Sus historias, en un juego tan sugerente como desasosegante, reescriben la experiencia vanguardista adscribiéndola tanto al heroísmo como a la maldad extrema. De esta última su representante mayor es Carlos Wieder, pero también otros como el teórico de la escena vanguardista que descubre la sala de torturas en *Nocturno de Chile* y calla sobre ello y en general los poetas que durante la dictadura pinochetista se reunían en esa misma casa. Así, sirviéndose de estas figuras, los textos de Bolaño transportan al lector “a un lugar incómodo donde se indistinguen civilización y barbarie, creación artística y violencia, salvación y condena” (López-Vicuña 201).

Estas expresiones vanguardistas vinculadas al mal supondrían, para algunos, una visión crítica de actitudes relacionables con ciertas experiencias históricas de la vanguardia chilena, o a movimientos como el futurismo italiano y a sus derivas fascistas —la poesía aérea de Wieder fundamentalmente (Mandolessi 73)—y menos quizás a un surrealismo que Bolaño “lee” con mayor cercanía. Pero, aunque esto último es cierto en algunos puntos, las cosas resultan más ambiguas. Podemos recordar a los periodistas surrealistas que, en *Estrella distante*, asisten a la exposición fotográfica de Wieder y su actitud cómplice con el horror. En la misma línea, si destacaba antes cómo Bolaño vinculaba la visión heroica de la poesía con lo corporal y sus acciones liberadoras, las creaciones de Wieder parten de esa misma noción de la poesía como acción y del cuerpo como escenario de la labor artística: las fotografías de mujeres muertas de su

exposición, por ejemplo, “que parecían maniquíes, en algunos casos maniquíes desmembrados, destrozados” (97), evocan ejemplos emblemáticos del arte del surrealismo como las muñecas de Hans Bellmer. La poética del cuerpo en sus manifestaciones anómalas, sometido a intervenciones de diverso signo, constituye un aspecto central de la estética surrealista que en *Estrella distante* aparece tratado con notoria ambigüedad, pues si el cuerpo mutilado de Lorenzo constituye, a pesar de sus limitaciones, el arma poética de una escritura heroica, son también los cuerpos mutilados, rotos, aniquilados, de las mujeres los que articulan la gramática de la obra del poeta-asesino.

Los crímenes de Wieder se han leído también como una lectura al pie de la letra de las más radicales proclamas de algunos movimientos de vanguardia, y en especial del surrealismo. Para Jeremías Gamboa, la violencia, destrucción y fundación de un nuevo orden inspiran al poeta militar como inspiraron, con objetivos diferentes, a la vanguardia histórica y al surrealismo en alguna de sus propuestas. Si Graciela Speranza y López-Vicuña destacan la inspiración duchampiana de ese acto de Amalfitano de 2666, cuando cuelga un tratado de geometría a la intemperie de un tendedero “para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (251), también podemos ver el reverso abyecto de esa “acción” de reminiscencias surrealistas en las experiencias artísticas de los escritores bárbaros de *Estrella distante*, que defendían “fundirse con las obras maestras” defecando, sonándose los mocos, masturbándose y vertiendo el semen, vomitando, orinándose y cortándose y salpicando sangre sobre las páginas maestras de la historia literaria: “Asimilación real, cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica”. Con ello, “preparaban el advenimiento de la nueva literatura, una literatura que podía ser de todos” (139-40). Wieder se adscribe a esta escuela para defender que “la revolución pendiente de la literatura será de alguna manera su abolición. Cuando la poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores” (143). ¿Apoyaría Breton estos objetivos—otra cosa son los métodos? Yo apostaría a que sí.

Este “reverso tenebroso” aumenta la ambigüedad de la lectura bolañesca, culminada con la visión de Wieder por parte del narrador de *Estrella distante* como un horrendo hermano siamés. Tal incertidumbre, unida a la sensación de fracaso histórico y poético que transmiten sus novelas y cuentos, invitaría a pensar—así se ha hecho—que el “relato” de Bolaño narra fundamentalmente la imposibilidad de revitalizar la vanguardia, sus aspiraciones estéticas, históricas, culturales y políticas y así darla por muerta. Sin embargo, creo que el sentido es otro, y en este punto la referencia surrealista vuelve a aparecer como clave.

En 1929, en el Segundo Manifiesto surrealista, Breton declaraba: “Estoy convencido de que el surrealismo se encuentra todavía en los preparativos” (*Manifiestos* 190). Y unas páginas antes había apuntado: “El surrealismo vivirá incluso cuando no quede ni uno solo de aquellos que fueron los primeros en percibirse de las oportunidades de expresión y hallazgo de verdad que se les ofrecía” (143). En estas frases con acento profético se revelaba lo que tuvo el surrealismo de constante apuesta a futuro, reivindicada y puesta al día una y otra vez, en un proceso de continuas crisis y sus consiguientes reinversiones ante sus propias imposibilidades. Un balance reciente de su legado así lo apunta:

La experiencia surrealista no habrá tenido lugar —no al menos como la acción total que soñó ser algún día, ni como la revolución de la que se proclamó factor más que imaginario—, y sin embargo, perdurable y dispersa, emulada de mil formas, infiltrada en tantos lenguajes, poco importa si artísticos o cotidianos, parece haber sobrevivido a sus fracasos y derivas en la forma de un pensamiento cuyos interrogantes decisivos continúan interpelándonos. (Cuesta Abad 13)

La narrativa de Bolaño afirma la vigencia de estos interrogantes; su actualidad, la necesidad de intentar darles respuesta y la negativa a considerarlos acabados, fuera de época; constituye por el contrario “[the] demonstration of that vanguard [...] is waiting to be thought, seized and/or reconfigured” (Draper). Un último motivo argumental de sus ficciones, recurrente

y por ello creo que clave, subraya esta convicción, una última estrategia en la construcción de la figura del poeta, un arquetipo final que sirve para narrar el desenlace de esta trama: el del o la poeta que deja de escribir, que decide convertirse en clandestino, abandonar la escritura como la mejor manera de hacer la poesía que la historia reclama: desaparecer como la verdadera y más auténtica manera de seguir siendo poeta.

Volvemos al arquetipo rimbaudiano, a un singular “síndrome de Bartleby” que aquí no supone estrictamente una renuncia a lo poético; constituye también un punto que une el principio y el fin de este argumento central de sus ficciones. Si la búsqueda de Cesárea Tinajero por Belano y Lima funciona como mito de origen de ese extenso relato, a partir de él en sus novelas y cuentos se asomarán con frecuencia personajes en cuyo final de viaje se encuentra la decisión de convertirse en poetas secretos o anónimos, de renunciar a la escritura, de huir y dejarlo todo, desaparición a veces voluntaria o a veces impuesta y forzada por un tiempo amenazante y criminal: el narrador de *Estrella distante*—Belano o Bolaño, tanto da—, que decide abandonar el “mar de mierda de la literatura”; Lorenzo también en *Estrella distante*, que en las puertas de la muerte decide hacerse “poeta secreto”, los propios Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*; Archimboldi en 2666, para quien vivir es ir desapareciendo, borrar huellas y conquistar poco a poco el olvido del mundo.

Junto a todos ellos, no podemos olvidar al Gui Rosey de “Últimos atardeceres en la tierra”, poeta surrealista menor que en plena diáspora bajo la ocupación nazi de Francia “desaparece del planeta sin dejar rastro, dócil como un cordero mientras los himnos nazis suben al cielo color sangre”, y nadie sabe qué ocurrió con él y todo el mundo olvida, pero que hace que el narrador del cuento: B—Belano o Bolaño tanto da—“se ve[a] a sí mismo como Gui Rosey” (63). A B le importa, más allá de su poesía, que no le gusta especialmente, el desenlace de la vida de Gui Rosey, aunque no encuentre respuestas y la verdad quede oculta. Le interesa más que Desnos, Eluard, Breton u otros poetas cuya poesía prefiere: prevalece la pregunta por el destino del hombre sobre el valor de su obra. En ese suceso Bolaño encontrará un emblema de su propia aventura, y la de los poetas que lo acompañaron en ella, cuando vuelva a evocar a Gui Rosey en su poema “La Gran Fosa”:

Un poeta arrastrado por las corrientes desconocidas del mar  
hacia la Gran Fosa  
la misma que detuvo nuestra carraca y nuestros  
jóvenes corazones, el hoyo  
que se alimenta de pobres poetas en retirada  
y de pensamientos puros, el hoyo  
que devora surrealistas belgas y checos  
ingleses, daneses, holandeses  
españoles y franceses, sin tomarse  
una pausa, inocentemente. (*La Universidad* 375-76)

Pese a colocarla en el centro de su sistema narrativo. Bolaño no llevó a cabo una “teoría de la vanguardia” a través de sus ficciones. La leyó como emblema de una coyuntura personal situada dentro de un marco histórico latinoamericano señalado por la tragedia y la violencia; como una manera de estar en el mundo, sin resabios trascendentales, muy localizada en un tiempo y un lugar precisos. Ese sueño de juventud de la unión de poesía y vida lo vio como un instante de pureza que reivindicó siempre como actitud incuestionable, aunque amenazada, porque en la época que le tocó vivir aguardaba “esa trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte” (*Los detectives* 497) que se les reveló como una epifanía a los escritores latinoamericanos de su generación, habitantes de una época en la que no siempre desaparecer fue un acto voluntario: “Los hijos de Walt Whitman, de José Martí, de Violeta Parra; desollados, olvidados, en fosas comunes, en el fondo del mar [...]. Todos los que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano”, evocados en “Carnet de baile” (215). Todos ellos, sin

excepción, poetas para Bolaño, incluso los que no escribieron un solo verso. Y así, al traer al presente con su escritura lo que Susan Draper denomina “[the] history’s silenced voices», «Bolaño also articulates a need to rethink the vanguard from the horizon of projects which emphasized a possibility for social, political or institutional transformation” (Draper).

Junto a este panorama desolador, cabe pensar también que con las figuras de los poetas clandestinos y secretos nos hablara de un legado que permitiría confiar en un regreso próximo o lejano de tiempos menos trágicos y más esperanzadores y de una nueva poesía ligada a ellos. No es casual que, prácticamente en las únicas dos veces que menciona al surrealismo en los textos de *Entre paréntesis*, se refiriera a esa poesía futura recordando con insistencia una frase de Breton al final de sus días: aquella que hablaba de la necesidad de que el surrealismo pasara a la clandestinidad, se sumergiera en las cloacas de las ciudades y las bibliotecas, para a partir de ahí profetizar que “la hora de sentar la cabeza no llegará jamás”—como concluye en uno de ellos: “Ocho segundos con Nicanor Parra” (93). En el otro, “Conjeturas sobre una frase de Breton”, volverá a esa misma reflexión sobre el fundador del surrealismo y esa idea de la clandestinidad necesaria le servirá para conjeturar sobre el porvenir de la poesía en términos parecidos. El surrealismo seguiría siendo así apuesta de futuro para Bolaño, rastro que merece la pena no abandonar. Así concluye el texto:

Puede que los surrealistas clandestinos jamás hayan existido o sean, ahora, solo una colección no muy numerosa de viejos humoristas. Puede que los que reciban la llamada no acudan a la cita, porque creen que es una broma o porque no pueden acudir: “Después de siglos de filosofía, vivimos aún de las ideas poéticas de los primeros hombres”, escribió Breton. Esta frase no es, como pudiera pensarse un reproche sino una constatación en el umbral del misterio. (193)

El surrealismo recupera aquí, al final de un largo camino, el tono esperanzado e insumiso del comienzo; el de una juventud donde todo estaba por hacerse y donde el futuro no dejaba asomar aún los perfiles sombríos y desolados que adoptaría después. Se completa así la encrucijada estética, política, histórica y vital que la “lectura” bolafésca del surrealismo fue dibujando a lo largo de su trayectoria: constante, recurrente, indesmayable, condenada a perpetuidad a la rebeldía y el combate...

### Obras citadas

- Areco, Margarita. “Los detectives salvajes de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia”. *Anales de literatura chilena* 8 (2007): 185-97.
- Ayala, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 91-101.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . “Carnet de baile”. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001b. 207-216.
- . “Déjenlo todo, nuevamente”. <http://garciamadero.blogspot.com.es/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>. 1975.
- . *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . “Últimos atardeceres en la tierra”. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001a. 37-63.
- . *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Braithwaite, Andrés, ed. *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006.

- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Andrés Bosch. Madrid: Visor, 2009.
- . *Los pasos perdidos*. Trad. Miguel Veyrat. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Cuesta Abad, José Manuel. "Futuro del surrealismo". *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Coord. Eduardo Becerra. Madrid: Abada, 2013. 13-25.
- Dalton, Roque. "P.R.". *Un libro levemente odioso. Poesía completa (III)*. Ed. Miguel Huezo Mixco, Rafael Lara Martínez, Luis Alvarenga. San Salvador: CONCULTURA, 2008. 173.
- Draper, Susan. "Demanding the impossible... Literature and Political Imagination (*Amuleto*, 1968 in the Nineties)". *NonSites.org* 13 (october 2014). <http://nonsite.org/article/demanding-the-impossible>
- Echevarría, Ignacio. Prólogo a Roberto Bolaño. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007. 7-11.
- Espinosa, Patricia. "Metaficción y posmodernidad periférica". *Quimera* 241 (2004): 21-23.
- . "Tres, de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad". *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 167-75.
- Gamboa, Jeremías. "¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distan-te*". *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 211-236.
- Labbé, Carlos J. "Cuatro detectives velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*". *Taller de letras* 32 (2003). <http://www.letras.s5.c-om/rb0501051.htm>
- López-Vicuña, Ignacio. "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante y Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista chilena de literatura* 75 (2009): 199-215.
- Madariaga, Monserrat. *Bolaño infra*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 2011.
- Mandolessi, Silvana. "El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en *Estrella distante*". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 40.2 (2011): 65-79.
- Pauls, Alan. "La solución Bolaño", *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 319-32.
- Rosso, Ezequiel de. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 133-43.
- Sauri, Emilio. "'A la pinche modernidad': Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes*". *MLN: Modern Language Notes* 125 (2010): 406-32.
- Serna, Enrique. "La vanguardia sin obra". *Letras libres* 14.180 (Diciembre 2013): 110.
- Speranza, Graciela. "Desarraigados. Avatares del surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos contemporáneos". *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Coord. Eduardo Becerra. Madrid: Abada, 2013. 109-24.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "A Kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2-3 (2009): 193-205.

Reproduced with permission of  
copyright owner. Further  
reproduction prohibited without  
permission.