

MORALEJAS DEL BOLAÑISMO SALVAJE

Rodrigo Bobadilla
Pontificia Universidad Católica de Chile
rabobadilla@uc.cl

“Ahora que si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin subvertir, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar, por el momento aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas (y cualquier postura de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones), el panorama general se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo”.

Roberto Bolaño, “La nueva poesía latinoamericana”.

LA PREHISTORIA INFRA

La obstinación con que B., en numerosos párrafos y entrevistas, apela a un auténtico glosario marcial a la hora de describir el oficio: el escritor es un verdadero samurai que, como ordenan los principios del *bushido*, unifica en un solo movimiento el arte del combate y de la vida, un samurai inmutable que sale a la batalla “sabiendo de antemano que va a ser derrotado”; el escritor es un guerrero, un guerrero solitario al que acosan unas voces “sin cuerpo ni alma” y que, también conocedor de su inevitable derrota, sale resuelto a la lucha “sin dar ni pedir cuartel”; el poeta es un héroe, un temerario, un mártir,

un soldado que en todo momento está dispuesto a dar una pelea encarnizada —¿ante quién? ¿ante qué?— y caer como un valiente.

Figuras en las que resuenan, casi a un siglo de distancia, el *nous savons donner notre vie tout entière tous les jours* —“nosotros sabemos dar nuestra vida entera todos los días”— con que se cerraba la más impetuosa de las iluminaciones rimbaudianas. Una consigna que, demás está decirlo, va mucho más allá de los sobresaltos rabiosos del poeta adolescente para inscribirse, leída en toda su radicalidad y extirpados todos los patetismos juveniles, en una continuidad que involucra a toda la poesía escrita en Occidente desde el Romanticismo hasta nuestros días. La literatura como un ejercicio peligroso, amenazante, riesgoso; la escritura como método de insurgencia ante un determinado orden social, como oasis de gratuidad en medio de los desiertos del valor y el capital; la creación artística como garantía de una marginalidad angustiosa que hace valer su disidencia ante las estructuras de la sociedad burguesa y las prácticas que la definen. Son los saldos que trae consigo la declaración —para decirlo en palabras de Camus— de “la poesía en rebeldía”: el repertorio incluye las estampas de la desesperación y el noctambulismo románticos, el dandismo baudelaireano, la exasperación biográfica de Rimbaud y de Leautrèamont, el esteticismo simbolista y la revuelta vociferada por la Vanguardia en cada una de sus formas.

Fuentes a las que B., por lo demás, no dejó nunca de reconocer como referentes desde sus primeras estocadas. El propósito de rehabilitar, a mediados de los años 70, una concepción romántica de la literatura que pretendiera rearticular el catálogo de creencias del vanguardismo —la unión de arte y vida, la coherencia de un programa ético y estético, la disolución de las especificidades y de las autonomías, el ultraje de la Institución Artística y sus alrededores¹— tenía claro, al menos, su pertenencia a una determinada genealogía: en ella se encuentran todas las modulaciones que enmarcan, desde el Romanticismo alemán del siglo XVIII hasta los manifiestos de la vanguardia histórica, desde el delirio nervaliano hasta las jugarretas de Breton, el desarrollo de la modernidad poética en las letras occidentales. De ese horizonte referencial se extrae una figura idealizada del poeta, un código que define y determina su quehacer. Pero no se trata tan sólo de postular una poética o de vindicar ciertos modos de escritura por sobre otros; se trata de encontrar, más allá de las disputas estéticas, más allá incluso de la construcción de una “obra” poética, una forma de vida que obedezca al ímpetu rebelde identificado cabalmente con la poesía, una renovada versión de la “vida artística”, un vitalismo poético original y nuevo.

En ese intento se afana la poesía temprana de B.. Habiendo experimentado en cuerpo propio el fracaso del programa utópico en Chile, arriba a México y decide encarnar la vanguardia, *reencarnarla*; funda, junto al joven poeta mexicano Mario Santiago

¹ Pretensiones que, bajo nominaciones diversas, pueden encontrarse en textos tan canónicos en torno a la definición del movimiento vanguardista como *Teoría de la vanguardia* (1987) de Peter Bürger o *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz.

Papasquiario, el Infrarrealismo. Están, por decirlo de algún modo, a dos pasos de la leyenda: el movimiento infrarrealista se concibe a sí mismo como la corrección definitiva de los planes vanguardistas, el “segundo cartucho” disparado por la poesía latinoamericana contra las fachadas del aparato oficial y la banalidad burguesa. Cultivan sin vergüenza un romanticismo arrebatado, llevan el pelo largo, dictan las pautas de lo que debería ser la “nueva poesía” continental, arremeten contra los falsos ídolos de las generaciones más próximas. Construyen, por sobre todo, una suerte de cofradía enigmática de poetas jóvenes, verdadera “secta” dispuesta a dejarlo todo en pos de los ideales promulgados por el *infra* y por la revolución:

Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos? (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

Así se inicia el manifiesto redactado por B. en 1976, síntesis del fervor sectario al que nos referimos y auténtico texto sagrado del infrarrealismo. Su título ya es una declaración de principios: *Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista*. La idea es hacer viable una vez más, para el panorama latinoamericano de los 70, la fuerza subversiva del “Déjenlo todo” promulgado por Breton en la década del 20. El *dictum* le servirá a B. para inaugurar una constelación de aforismos enfáticos, delirantes, inconexos; todos ellos, sin embargo, tienden a enfatizar una noción del arte y de la poesía que se equipara a la aventura, al riesgo absoluto, a la acción revolucionaria. La “realidad cotidiana sangrienta” a la que toda una generación se ha visto enfrentada no permite, como en el caso de los surrealistas europeos, una invitación a la experimentación formal o al automatismo psíquico. Todo lo contrario: la escritura de los infrarrealistas debía ser absolutamente conciente, descarnadamente lúcida, origen de una “visión alucinante del hombre” que nace de la inmersión en las “trabas humanas” y no de su evasión:

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

Porque si la única verdad aceptada es que “nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución”, la labor del poeta —“árbol rojo caído que anuncia el principio del

bosque”— debe consistir en allanar el camino para el levantamiento revolucionario y, todavía más, en propiciarlo. Tal es el extremismo de B., digno de la proclama más furibunda de cualquier vanguardista histórico. Lo acompañan, en ello, el ejemplo de las “mil vanguardias descuartizadas” en toda Latinoamérica: los “estridentistas” mexicanos, por cierto, a los que B. investigó entre 1975 y 1976, dejando prueba de ello en entrevistas y ensayos; pero también los “horaceristas” peruanos, camada de poetas a los que el manifiesto invoca como antecedentes y legítimos compañeros de ruta. HORA CERO emplazaba a los poetas del continente a ser ellos las puntas de lanza de la revolución, creadores de una “poesía integral” que exigía, como condición de posibilidad, la consecución de un estado revolucionario; de allí que, para los infrarrealistas, sean ellos los predecesores más explícitos de la vociferación subversiva que el *Manifiesto* pretende articular:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

Crisis de la poesía y crisis del hombre: son los polos que B. reformula una y otra vez para dar cuerpo a la estética de la vida y a la ética de la revolución que quiere anunciar. De nada sirve escribir si la escritura, en última instancia, no conduce a la acción, a la transformación del mundo; se invita a los poetas, entonces, a que “quemem sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables”. Las suyas son las figuras ineludibles a las que acude cualquier vitalismo poético, desde los surrealistas a los *beatniks*: la incitación aventurera y libertaria, la exhortación a lanzarse a los caminos y a descubrir sensaciones nuevas, la urgencia por “subvertir la cotidianidad”. Rimbaud debe volver al hogar —“¡Rimbaud, vuelve a casa!”—, pero ese hogar ya no es Charleville sino la extensión completa del continente americano, escenario de las “guerras floridas” en las que toda una generación se juega la liberación del hombre.

Y en medio del énfasis, entre la exaltación hiperbólica y el frenesí revolucionario, sobreviene el atisbo de la duda, la profecía del propio fracaso:

—Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

El soñador adquiere distancia y toma conciencia, por un segundo al menos, de que el ideal perseguido y su realización histórica no son consustanciales, de que la frontera que separa el sueño de la pesadilla es demasiado delgada. La utopía entraña, desde su fundación, las marcas de su derrota: una certeza que podrá suscitar los gritos de un despertar violento, la inmensa melancolía de lo irrealizado, pero que en ningún caso conseguirá

debilitar el ímpetu del soñador ni neutralizar su fuerza. Porque él, ante todo, obedece a un código, a una pauta moral, a una ética. Porque él es un samurai, un guerrero: su victoria está asegurada en la medida en que él esté dispuesto a entregarlo todo en la batalla, a luchar con valor aunque el combate esté perdido de antemano.

Nadie hablaría hoy del sobresalto infrarrealista si B., una vez tornado el sueño en pesadilla, no hubiera levantado el enorme “epitafio narrativo” que lleva el nombre de *Los detectives salvajes*. El luchador cambia sus armas y emprende la segunda arremetida. Las materias de su imaginario, sin embargo, ya están afianzadas: la poesía vivida como destino, el romanticismo arrebatado de un puñado de almas jóvenes, la intermitencia de un sueño escurridizo que debe ser *rastreado*, la realidad de la violencia y de la infamia, el peso irremediable del fracaso. La escritura de B. congrega los fantasmas de la experiencia vivida, lleva la mímica irreverente y encantada de su pasado infrarrealista al espacio de la ficción. La literatura, según dice alguna de sus páginas, no tiene la responsabilidad de “servir de recordatorio de nada”, no es un simple ejercicio de memoria o de narcisismo nostálgico; pero sí puede ser, acaso, el “último canto del cisne negro” que el *Manifiesto* describía en una de sus entradas finales, el modo en que “héroe revelador de héroes” se las arregla para seguir en pie y continuar su lucha.

LA FÁBULA DE LOS “DETECTIVES HELADOS”

El Alfa y el Omega de *Los detectives salvajes*, en lo que se refiere a su estructura narrativa, es el relato que el joven poeta Juan García Madero escribe en su diario de vida acerca de su ingreso a las filas de realismo visceral y la posterior aventura que emprende, junto a Ulises Lima y Arturo Belano, en busca de los orígenes del movimiento. Primera estrategia de B.: incluso Madero, por quien conocemos la existencia del grupo y de quien proviene el único testimonio directo de su quehacer, ignora en gran medida de qué se trata el programa al que Lima y Belano lo han invitado: “No sé muy bien en qué consiste el real visceralismo” (Bolaño, 1998: 13), comienza escribiendo en la segunda entrada de su diario. La declaración temprana de dicho desconocimiento abre un constante que, mantenida hasta el final de la novela, sólo consigue otorgarle a la camada de real visceralistas un aura enigmática y misteriosa, una ambigüedad sugerente, una vocación espectral que amenaza cualquier identificación definatoria o cualquier aclaración.

¿Qué son, en verdad, los real visceralistas? ¿Cuál es el sentido de las existencias de Ulises Lima y de Arturo Belano? ¿Qué buscan? ¿Qué los moviliza? Preguntas a las que el texto, en defensa de una opacidad buscada a voluntad, nunca despejará del todo. Se nos entregan, por supuesto, respuestas parciales: Belano y Lima son la reconstrucción ficticia de la juventud de Mario Santiago y de B., la conversión de sus escarceos infrarrealistas en el ámbito de la invención novelesca; pero también son, en el orden impuesto por lo narrado, los descendientes lejanos de un movimiento desaparecido, los sucesores de una ruina vanguardista de la década del 20. Las voces que repletan el *corpus* de la novela

—presididas por el testimonio que Amadeo Salvatierra, entre botellas de mezcal y de tequila, entrega a Lima y a Belano— nos explican que existió, en los años del fervor estridentista, una poeta que decidió enfilarse hacia un camino propio y fundar un movimiento disidente. Se trata de Cesárea Tinajero, madre del realismo visceral y símbolo perdido que sirve a un mismo tiempo como horizonte de las correrías de los personajes del libro hasta 1976 y como origen de su deriva vital desde ese año hasta 1996.

Tinajero es algo más que una de las encarnaciones de la vanguardia histórica. La voz fragmentada de Salvatierra, además de enhebrar la dispersión coral de la segunda parte de la novela con el contenido del diario de García Madero, traza una efigie de la poetiza que escapa a la mera condición de vanguardista, que la sitúa por sobre sus compañeros de generación y le atribuye el papel de mito fundacional. De nuevo no se trata de opciones estéticas o estilísticas, sino de elecciones vitales: Tinajero es el *non plus ultra* de la Vanguardia porque abandonó el estridentismo para apostar por un modo de vida, porque desechó las polémicas letradas para perderse en el desierto de Sonora, porque pulsó la cuerda del riego y de la aventura como ninguno de sus contemporáneos supo hacerlo. Hasta que las anotaciones del diario de García Madero no se reinician en la tercera parte, hasta que no se nos refiere el encuentro efectivo de los jóvenes real visceralistas con su madre simbólica y el desenlace trágico que supone ese encuentro, lo único que sabemos de Tinajero es que prefirió la anonimidad del desierto a las estridencias de la vanguardia urbana, que escribió (¿dibujó?) algún poema demasiado misterioso y hermético publicado en un número perdido de la revista *Caborca*, que se borró del mapa para no ser obligada “a peregrinar por los subterráneos más siniestros del D. F.” (Bolaño, 1998: 354).

La que fuera la redactora de los discursos políticos del general Diego Carvajal —nótese cómo B. modula, en ese sólo detalle, la vecindad de un proyecto ético y uno estético, la hermandad entre vanguardia literaria y compromiso político, la cercanía de la letra y la revolución—, la que fuera la favorita de Maples Arce y de los otros patriarcas estridentistas, apuesta un buen día por la deriva vital y edifica un movimiento poético del que parece ser, hasta los años 70, la única adherente. De allí la seducción irradiada por Tinajero, su atractivo: ella es una suerte de vanguardia dentro de la Vanguardia, una marginal dentro del margen, un límite trazado en un territorio que ya se supone limítrofe. El futurismo arrebatado que los poemas estridentistas ponían en práctica durante la década del 20, su deseo de encontrar imágenes capaces de dar cuenta de la nueva realidad y su urgencia por armonizar literatura y revolución, no dejó nunca de ser un simple simulacro teórico y abstracto; la Estridentópolis que el sueño de Maples Arce y de Carvajal concebía como auténtica ciudadela del vanguardismo revolucionario existe sólo en la letra y nunca en la acción. Esas frustraciones son las que redime, al menos en parte, el viaje emprendido por Cesárea Tinajero, su odisea en las planicies desérticas de Sonora.

Si las palabras de la Revolución, proferidas por el general Carvajal, llevaban antes la marca de Cesárea Tinajero², después de su alejamiento del grupo estridentista la misma viabilidad del proyecto vanguardista y revolucionario entra en crisis en boca de la poetiza. Así lo relata Salvatierra:

...y luego volví a ver a Cesárea caminando a mi lado, tan decidida como ella era, tan resuelta, tan valiente, y le dije: Cesárea, piénsatelo bien, no actúes a tontas y a locas, mide tus pasos, le dije, y ella se rio y me dijo: Amadeo, yo sé lo que hago, y después nos pusimos a hablar de política, que era un tema que a Cesárea le gustaba aunque cada vez menos, como si la política y ella hubieran enloquecido juntas, tenía ideas raras al respecto, decía, por ejemplo, que la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII, un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie, ¿verdad? (...) Y esa fue la última vez que la vi con vida. Serenísima. Y ahí se acabo todo (Bolaño, 1998: 461-62).

“Se acabó todo” quiere decir que el programa sostenido por cualquier vanguardia declara su fracaso irremediable, su derrota postrera, y que sólo resta la defensa de un vitalismo coherente y mantenido en sordina. Contra ese diagnóstico se rebela, en un principio, la cofradía de jóvenes mexicanos del 70: ellos buscan a Tinajero porque perciben en ella la única posibilidad de reanudar la esperanza vanguardista sin el peligro de incurrir en los mismos errores del pasado, la única manera de desfondar el eterno retorno del fracaso revolucionario y el círculo vicioso de la derrota. La escena cultural de Latinoamérica a mediados del 70 exige a todo izquierdismo —como lo había exigido, también, en el 20, pero en un campo político acaso más complejo y riesgoso— una reformulación del rol del escritor y una redefinición del “compromiso”. El *sine qua non* de cualquier aventura revolucionaria original enseña que primero ha de bosquejarse, para el artista, una nueva versión de esa actitud vital a la que no puede renunciar y de la que depende la profundidad de su distanciamiento subversivo ante el aparato oficial. Es esa aventura la que consolidan Lima y Belano en la última noche de 1975 y los primeros días de 1976.

Del diario de García Madero nos informamos sobre los meses que anteceden a la búsqueda de la poetiza/madre³ —marcados por un vitalismo juvenil y desinhibido, por los vaivenes de la pandilla viscerreralista, por su desprecio a los “achichincles de Paz” y a los

² Para un análisis más detallado de esto consultar el ensayo “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, escrito por Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto (*Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008: 163-189).

³ El valor simbólico de Tinajero como “madre”, leído incluso a la luz de la teoría freudiana y de las ideas de Bloom en torno a instalación poetas jóvenes en el canon de sus precursores, se encuentra desarrollado en un ensayo de Grínor Rojo: “Sobre *Los detectives salvajes*” (*Territorios en fuga*. Santiago: FRASIS Editores, 2003: 65-75).

“poetas campesinos”—, del encuentro final con Cesárea y del desenlace fatal que dicho encuentro trae consigo: muerte de la madre y errancia de los hijos. Los años anteriores a 1975, mantenidos en gran medida como misterio, son aclarados por el testimonio prestado por Auxilio Lacouture, mujer uruguaya convertida en leyenda al resistir en el baño de la UNAM, durante los disturbios de 1968, cuando los militares tomaron la universidad; ella conoce la prehistoria de Lima y, sobre todo, la de Belano: lo conoció “cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año 1970, cuando (ella) era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía ni beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende” (Bolaño, 1998: 194). La voz de Amadeo Salvatierra, fechada en 1976, antecede al encuentro con Tinajero y contribuye a bosquejar una imagen de la poeta, a precisar los motivos de la búsqueda emprendida por Lima y Belano; Salvatierra es, a la vez que un punto de inflexión, un centro unificador de las narraciones que se desmiembran en la segunda parte de la novela. Y el grueso de esas voces: un coro de confesiones que, en mayor o menor medida, rozan a Lima y a Belano, un mosaico de narraciones que reconstruye el periplo iniciado en 1976, con la muerte de Cesárea.

Ese periplo es, sin más, el itinerario de su derrota. La Tinajera que encuentran es una lavandera de pueblo, gorda y grotesca, viuda de un torero menor de algún poblado de Sonora. La desmitificación es una burla, ciertamente, una parodia, pero también una estrategia narrativa: el perfil de esa mujer que encuentran y su muerte inaudita le sirven a B. para fundar la degradación de sus protagonistas, para iniciar la odisea también degradada de Lima y Belano. El fracaso del 20 se replica metódicamente en el 70, sin apelaciones. El realvisceralismo entra en la clandestinidad, es olvidado por todos, tachado de las antologías, sus líderes se pierden en las tierras de Francia, de Israel, de Nicaragua, de Barcelona y de África. Se hacen escurrizos, *intermitentes*: condición de posibilidad de los destinos en una novela en la que nada se haya asido del todo, en la que la fuga es la ley suprema, en la que sólo se registran huellas, vestigios y rastros.

Ulises Lima, en la precariedad material absoluta, yerra por París y por Tel-Aviv, regresa a México, se extravía en Nicaragua al acompañar a un grupo de escritores e intelectuales latinoamericanos que pretenden definir su adherencia ideológica y su compromiso con la Revolución —ironías sangrientas de B., bromas tristes de B.—, se borra por completo después de conversar en el Parque Hundido con Octavio Paz, archienemigo de su juventud y símbolo de la instalación del poeta en el aparato oficial. Arturo Belano, por su parte, también vaga por Europa, trabaja como vigilante nocturno en un camping en Barcelona, construye una incierta obra narrativa en España, se esfuma definitivamente para adentrarse en tierras africanas —guiño rimbaudiano evidente— y verse envuelto en los trastornos internos de la vida civil de Liberia. Quedan sus marcas: lo que los testigos lograron rescatar de esas existencias precipitadas, de esas vidas que oscilan obstinadamente entre una vida sexual desenfundada y un trotskismo anárquico, entre la poesía y la revuelta imposible.

¿Pero hasta qué punto caen esos personajes? ¿Cuál es la magnitud de su derrota? Las décadas del 80 y del 90 encuadran el reconocimiento de que las viejas esperanzas de juventud eran al fin y al cabo irrealizables, de que la utopía sólo traía consigo el espanto y la ruina de la generación de jóvenes latinoamericanos que bogó por ella. Belano narra a Felipe Müller, antes de su retiro africano, el destino de dos escritores que apostaron todo por la revolución y que fueron aplastados por dicha apuesta; se impone, según dice, “una pesadilla caliente” (Bolaño, 1998: 500) que trunca los destinos y determina, si no la auto-traición del revolucionario, su persecución y su muerte. El engaño de una “quimera de mierda”, escribe B. en alguna página, es el que cobró las vidas de un Roque Dalton o de un Reinaldo Arenas. Ni la abolición de las convenciones burguesas ni el reino de la poesía y la libertad: la costra, más bien, de una violencia ejercida por los Estados latinoamericanos, la sombra del mal absoluto, la domesticación de la poesía en los circuitos de la comodidad oficial y el mercado.

La compensación de los antiguos revolucionarios, entonces, se juega por entero en el tipo de respuesta que pueden articular ante el nuevo orden de cosas. La indiferencia de Lima frente al cinismo y el patetismo de la comitiva nicaragüense son bastante elocuentes a ese respecto. También la persistencia de Belano por hacer primar, en el ejercicio de las letras, la validez de un código honorífico, la nobleza de una ética insobornable: al verse envuelto en una intriga que mancha su nombre y agravia su obra, no dudará un segundo en retar a duelo al crítico Iñaki Echavarne y en arriesgar la vida para defender su escritura. La oposición exacta de esas actitudes está dictada por la constelación de voces que llegan al lector desde la Feria del Libro de Madrid en julio de 1994; son testimonios “acerca del honor de los poetas” que redundan en la noción de una literatura que se concibe a sí misma como “culpable”, una literatura rendida que ha aprendido a acallar su potencial subversivo y ha olvidado la sangre regada por los que sí decidieron sacrificarse. De Julio Martínez Morales escuchamos:

Morir puede parecer una buena respuesta, diría Blanchot. $31 \times 31 = 962$ buenas razones. Ayer sacrificamos a un joven escritor sudamericano en el altar de los sacrificios de nuestra villa. Mientras su sangre goteaba por el bajorrelieve de nuestras ambiciones pensé en mis libros y en el olvido, y eso, por fin, tenía sentido. Un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones. Dendriformes. Así, paradójicamente, deambulamos. (...) ¡En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura! (...) Quisimos, en un pliegue perdido del pasado, ser leones y sólo somos gatos capados. Gatos capados casados con gatas degolladas... (Bolaño, 1998: 486-87).

Los “detectives helados” que recorrieron el continente en busca de la encarnación de su sueño despiertan gritando cuando sólo la pesadilla es lo que queda de ese sueño. Les queda la incorruptibilidad de sus ideales, la renuencia a la prostitución, la obstinación

del “honor de los poetas”. Visto a contraluz, asoma de inmediato la trayectoria biográfica del propio B., su paulatino alejamiento de la poesía en verso y su adopción de la prosa narrativa, la acidez con que no dejó de atormentar —estando instalado en medio de la “industria”— a los escribientes que se conformaban con el acomodo y la impostura.

La fábula es simple: un grupo de jóvenes puros cree en algo, se lanza a los caminos y descubre finalmente la futilidad de su creencia. Uno de ellos, un sobreviviente, enhebra en una escritura el epitafio nostálgico de esa pandilla extinta y la invitación a una nueva arremetida. Porque, ¿a quién hablan las voces de *Los detectives salvajes*? ¿Ante quién comparecen sino ante generaciones posteriores que, pese a la derrota inminente, deberán lanzarse otra vez en el espiral de una quimera? Mitificación del pasado, desmitificación, salto al futuro: son las tres estaciones del recorrido de B., de su odisea. Como el samurai, que articula defensa y ataque en su postura; el samurai, que en un solo movimiento contrae y proyecta. Moraleja irrestricta del bolañismo salvaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto. “‘Déjenlo todo, nuevamente’. Primer Manifiesto Infrarrealista (1976)”. *Archivo Bolaño*, 7 de agosto de 2007, <https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>. Consultado el 18 de mayo de 2024.
- . “La nueva poesía latinoamericana”. *Anarquívoo*, 1 de noviembre de 2017, <https://anarquívoo.blogspot.com/2017/11/la-nueva-poesia-latinoamericana-roberto.html>. Consultado el 18 de mayo de 2024.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.