

**E**l intenso dinamismo de las literaturas hispánicas durante el último siglo tiene su epicentro en la vanguardia histórica, cuyas conquistas se proyectan en la posvanguardia y también en el siglo XXI. El impetu de ese legado se extiende así a nuestra era digital, y confirma la vigencia y calidad de la voz literaria en los veinte países que hablan la lengua de Cervantes.

Este volumen colectivo aborda la fecundidad y legado de las propuestas de las vanguardias históricas, con su pluralidad híbrida, ecléctica y sin fronteras. Los nuevos paradigmas incluirán la recodificación de géneros, lo fragmentario y lo intermedial, y estarán atentos al espacio urbano y al ciberespacio, y también a lo periférico y a las voces olvidadas en los tiempos del canon y su dogma.

*La vanguardia y su huella*, junto con los títulos *En pie de prosa* y *Diálogo de las artes* —publicados todos en Iberoamericana—, completa un tríptico dedicado a la realidad y permanencia de la vanguardia en las literaturas hispánicas de las dos orillas.



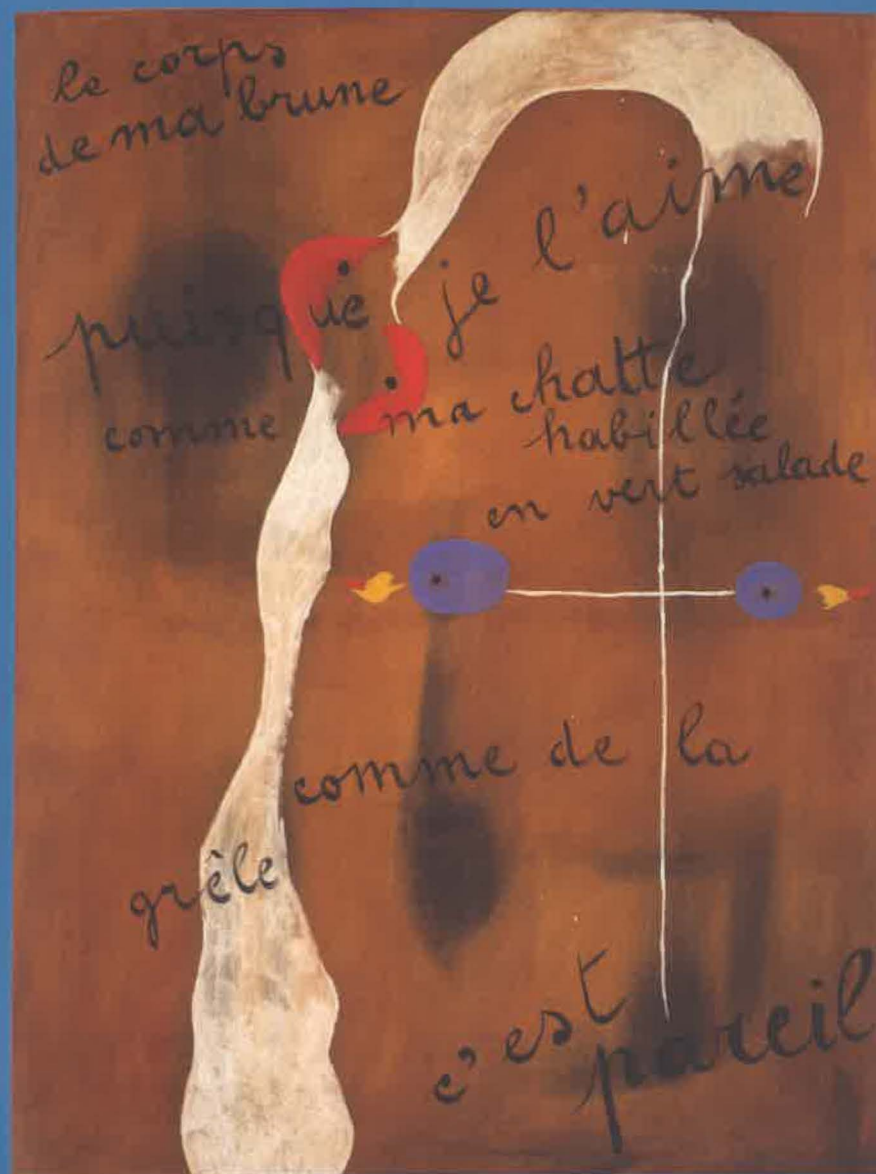
IBEROAMERICANA  
VERVUERT



La vanguardia y su huella

Selena Millares (ed.)

## La vanguardia y su huella



Selena Millares (ed.)

# LA VANGUARDIA Y SU HUELLA

Selena Millares (ed.)

Colaboran

Anthony Stanton, Domingo Ródenas de Moya, José Antonio Mazzotti,  
Selena Millares, Jorge Fornet, Rosa García Gutiérrez,  
Francisca Noguerol, Esperanza López Parada, Ana María Díaz Pérez,  
Jorge Dubatti, Raquel Arias Careaga, Carmen Valcárcel,  
José Antonio Llera, Patricio Lizama, Laura Ventura,  
María José Bruña Bragado, Laura Hatry y Teodosio Fernández

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2020

La edición de este libro ha sido auspiciada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se enmarca en el Proyecto de Investigación de Excelencia FFI2017-84941-P.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

#### Derechos reservados

© Iberoamericana, 2020  
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2020  
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17

© De las ilustraciones, sus autores. (A los editores no les ha sido posible averiguar los propietarios de los derechos de todas ellas. A los interesados que puedan hacer valer sus derechos se les ruega ponerse en contacto con la editorial.)

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-9192-135-6 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-018-6 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-019-3 (e-Book)

Depósito Legal: M-14704-2020

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiro

Imagen de cubierta: Joan Miró, *Pintura-poema. (Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil)*, 1925. Óleo e inscripciones manuscritas sobre tela, 130 × 97 cm, Colección particular. Foto Archivo Successió Miró

© Successió Miró 2020

Interiores: ERAI Producción Gráfica

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

## ÍNDICE

Selena Millares	
<i>La vanguardia entre dos siglos</i> .....	11

### FORMULACIONES POÉTICAS

Anthony Stanton	
<i>La neovanguardia surrealista en la poesía y la prosa narrativa de la década de 1950: Paz, Cortázar, Fuentes</i> .....	21
Domingo Ródenas de Moya	
<i>Sobre la neovanguardia en España (notas vagas)</i> .....	43
José Antonio Mazzotti	
<i>De "la otra vanguardia" al transbarroco peruano</i> .....	67
Selena Millares	
<i>Amberes de Roberto Bolaño, artefacto de vanguardia (con una apostilla sobre Carlos Oquendo de Amat)</i> .....	83

### TEXTOS FRONTERIZOS

Jorge Fornet	
<i>Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos</i> .....	109
Rosa García Gutiérrez	
<i>Epílogos y epitafios de la vanguardia: nostalgias, parodias, abjuraciones, inmoluciones (Los detectives salvajes)</i> .....	127
Francisca Noguero	
<i>Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI</i> .....	149

Esperanza López Parada  
*El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad* ..... 167

Ana María Díaz Pérez  
*Crítica como creación: la nostalgia Dadá de Octavio Paz  
y Mario Vargas Llosa* ..... 203

#### ESTRATEGIAS TEATRALES

Jorge Dubatti  
*Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro (de la escena  
liminal de Oliverio Girondo a la dramaturgia postsurrealista  
de Aldo Pellegrini)* ..... 229

Raquel Arias Careaga  
*Itinerarios teatrales en el siglo XXI. El teatro español del nuevo siglo* ..... 259

#### DIÁLOGO DE LAS ARTES

Carmen Valcárcel  
*Los ensamblajes poéticos de Julia Otxoa* ..... 283

José Antonio Llera  
*Joan Miró en los versos de Juan Eduardo Cirlot* ..... 303

#### APUNTES SOBRE NARRATIVA

Patricio Lizama  
*Cortázar y la nueva física* ..... 325

Laura Ventura  
*"Nuevos cronistas de Indias": narradores posmodernos tras la estela  
de Arlt y Quiroga* ..... 343

María José Bruña Bragado  
*Tras las huellas de Elena Fortín y Luisa Carnés* ..... 357

Laura Hatry  
*Minificciones y prosemas: de la vanguardia al siglo XXI* ..... 379

Teodosio Fernández  
*El género policial y la vanguardia: Jorge Luis Borges* ..... 401

Sobre los autores ..... 423

- GULLÓN, Ricardo (1980): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama.
- La Gaceta Literaria* (1930), n° 86, Madrid, 15 de julio.
- LEMEBEL, Pedro (1997): *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM.
- MAÍZ, Claudio (2014): "El manifiesto: expresión apocalíptica de lo moderno. De Marx al posboom latinoamericano", *Cuadernos del CILHA*, vol. 15, n° 1, pp. 73-91.
- MANGONE, Carlos y Jorge WARLEY (eds.) (1993): *El manifiesto (Un género entre el arte y la política)*. Buenos Aires: Biblos.
- MANZONI, Celina (sel. y pról.) (2008): *Vanguardistas en su tinta (Documentos de la vanguardia en América Latina)*. Buenos Aires: Corregidor.
- OSORIO T., Nelson (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OSORNO, Diego Enrique: "Manifiesto del Periodismo infrarrealista", <<http://nuevos-cronistasdeindias.fnpi.org/el-manifiesto-del-periodismo-infrarrealista-de-diego-osorno/>> (27-02-2019).
- PALAVERSICH, Diana (2000): "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual", *Hispanérica*, n° 86, pp. 55-70.
- PAPASQUIARO, Mario Santiago (2014 [1975]): "Manifiesto infrarrealista", en Rubén Medina (ed.), *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. Ciudad de México: Matadero, pp. 89-92.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SOBRINO FREIRE, Iria (2008): "El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural", <<https://hernanmontecinos.com/2018/04/25/el-manifiesto-artistico-una-aproximacion-al-estudio-de-su-funcionamiento-en-el-campo-de-produccion-cultural-2/>> (18-02-2019).
- UNRUH, Vicky (1994): *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- VERANI, Hugo (1986): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

EPÍLOGOS Y EPITAFIOS DE LA VANGUARDIA: NOSTALGIAS,  
PARODIAS, ABJURACIONES, INMOLACIONES  
(LOS DETECTIVES SALVAJES)

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ  
(Universidad de Huelva)

...il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.  
Samuel BECKETT, *L'Innommable*

Las vanguardias ocupan un lugar irrenunciable, incluso clave<sup>1</sup>, en el relato de la modernidad artística y literaria. Me refiero a las vanguardias históricas, aunque también, sin ser lo mismo, a las neovanguardias, porque el hecho de que estas fueran percibidas pronto y con rotundidad como una heterodoxia neutralizada en sus funciones originarias, asimilada por la Academia, el espectáculo o el mercado, ha influido en el juicio sumario a que fueron sometidas las primeras, las vanguardias históricas, una vez que en los sesenta se decretó su fracaso o su agotamiento, más allá de las aporías que hiciera notar Hans Magnus Enzensberger en su fundacional ensayo de 1962<sup>2</sup> y que hacían todavía posible su redención.

Ese juicio sumario, por lo general negativo, solo se entiende si asumimos las vanguardias como la voluta final de un proceso más amplio, que se de-

<sup>1</sup> Anoto aquí algunos de los significados para "clave" que establece la RAE: 5f. "Noticia o idea por la que se hace comprensible algo que era enigmático". 7f. "Elemento básico, fundamental o decisivo en algo". 10f. *Arg.* "Piedra central y más elevada con que se cierra el arco o la bóveda". Los tres confluyen en el sentido que me gustaría transmitir con el uso de la palabra.

<sup>2</sup> Como cabía esperar, *Siw* no tardó en hacerse eco del texto del poeta y pensador alemán, publicándolo en su número 285, correspondiente a noviembre y diciembre de 1963, en traducción de Pablo Simón, "Las aporías de la vanguardia" abrió el número.

sarrolló en espiral y que hoy llamamos modernidad artística, una tradición hecha de continuidades y rupturas según describió Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974), a la que las vanguardias, no solo de manera programática, sino fatal e inevitablemente, habrían puesto fin. Hablar de vanguardias históricas supone por tanto hablar de modernidad, pero también de lo que vino después: un momento cultural distinto para el que se ha consensuado la palabra posmodernidad, una nueva instancia intelectual y artística que empieza, según unos para bien, según otros para mal, cuando los ismos mueren y se llevan consigo no un estilo o unas formas —porque muchas, la mayoría, permanecen—, sino un espíritu y un concepto de arte.

La bibliografía sobre el fin (o fracaso, o muerte, o crisis, según las expresiones más recurrentes desde finales de los sesenta) de la vanguardia, que constituye una referencia central en el debate postmoderno, es desde la filosofía, la sociología y las artes plásticas mucha e interesante, porque se ha desarrollado de manera dialógica y nutrida intrínsecamente por el debate. Pero no ocurre igual, creo, en los estudios literarios, que pasan de puntillas sobre el acabamiento de los ismos y refuerzan sus comienzos —utopistas, beligerantes, heroicos y desde luego brillantes— como la seña de identidad que los define en la historia literaria. No puedo detenerme aquí en las razones de esta divergencia de enfoques que manifiestan historiadores del arte, filósofos e historiadores de la literatura, pero me sirve para apuntar mi intención, que no es analizar ese nutrido corpus ensayístico sobre la crisis de las vanguardias, aun siendo un palimpsesto fundamental de nuestro tiempo, tensionado por quienes aplauden su fin y quienes anhelan, como única salvación para el arte, su retorno, sino llamar la atención sobre un conjunto de obras de ficción que desde los mismos ismos hasta hoy han convertido, no su exultante comienzo sino su desconcertante final en argumento literario.

Algunos de los autores de estas ficciones militaron en movimientos de vanguardia o invocaron su resurrección en los sesenta; otros escribieron ya bajo el dominio del relativismo y el escepticismo posmodernos; pero lo interesante son los distintos posicionamientos ante ese final, que van de la nostalgia, o incluso la esperanza en una segunda oportunidad para aquel espíritu perdido (como en el temprano y visionario *El movimiento V.P.* de Rafael Cansinos Assens o en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño), hasta la parodia amarga, sañuda y despreciativa hacia un movimiento que, además

de traicionar sus objetivos, dejar en evidencia la impostura de sus altivas pretensiones y ser derrotado fácilmente por sus adversarios —el poder y la autoridad culturales, el dogmatismo formal, el burgués o hasta la propia sustancia humana de sus cultivadores, mucho más miserable que el incorruptible héroe agonista que la vanguardia soñó— como en *Fabulosas narraciones por historias* de Antonio Orejudo, habría acabado irresponsablemente, no ya con la modernidad, sino con el arte mismo, tal y como la modernidad lo concibió: como vía de restitución de la Unidad o como religión en el sentido etimológico de la palabra —como trascendencia o sentido— en un mundo desacralizado, deshumanizado, materialista y dominado por la tecnificación y el progreso. Este último es, por ejemplo, el caso de *Adán Buenosayres*. En su imponente novela Leopoldo Marechal abjuró sin piedad del credo ultraísta en el que militó, testimoniando el, a su juicio, crimen de las vanguardias: el advenimiento del relativismo epistemológico y el escepticismo axial que la modernidad habría intentado conjurar con el arte y que él mismo acabaría enfrentando, además de con otras estrategias estéticas y políticas, integrándose en distintas instituciones religiosas, del catolicismo al evangelismo, alguna de ellas en el borde de la ortodoxia. Su ira, su desprecio y su burla son contra quienes, creyendo aspirar a lo más alto, pusieron fin al aura de la que, casi por las mismas fechas en que se gestaba *Adán*, hablaba Walter Benjamin<sup>3</sup>, haciendo de la literatura un hueco ornamentado con petulancia, esto es, un signo vacío, y del vanguardista un fraude al lado de Dios. Estas nostalgias, parodias, abjuraciones, inmolaciones, epitafios y actas de defunción de las vanguardias históricas formuladas a través de la ficción narrativa constituyen, creo, casi un sub-subgénero dentro de ese subgénero que es la literatura sobre la literatura, no exclusivo de los siglos XX y XXI, pero particularmente profuso y significativo en ellos.

No debe extrañar que la ficción narrativa se haya adaptado con tanta facilidad al tema del fin de la vanguardia porque si algo distingue a la tradición moderna es su condición teleológica, su autoconcepción como proyecto, la

<sup>3</sup> En otro ensayo imprescindible, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", publicado por primera vez en 1936, y en el que la expresión "pérdida del aura" remite tanto a lo Uno como a lo trascendente, y a la capacidad que el objeto artístico tendría —en riesgo por el progreso tecnológico, la mercantilización y la desespiritualización— para evocarlos.

idea de una meta hacia la que avanzar; y aunque díscola, la vanguardia asume como hija de la modernidad esa cualidad “direccional”, según analiza Matei Calinescu a partir de Leonard B. Meyer (Calinescu 1991: 124). El viaje (búsqueda, peregrinación, aventura, exploración), pero también el “extravío, posibilidad perteneciente y definidora del viaje” (Sanabria 2008: 288), es el motivo por excelencia de la modernidad, que se articula hacia un fin, y aunque reniegue de lo recorrido desde el Romanticismo y se invente una aurora o un inicio *ex nihilo*, la vanguardia no deja de ser el trecho final, el atardecer del camino. El símbolo espacial es útil, pero ese camino es, además de horizontal, vertical, ascendente en intensidad y radicalismo, en dirección a una cima en la que el dogmatismo y la iconoclastia, llevados a su límite, resultaron letales para el camino, su sentido en el mundo moderno y su sugestión. Tal vez la proximidad de la meta —la dinámica del *sprint* final— explica esa furia y ese extremismo de la vanguardia, pero explica también y sobre todo su “autoconciencia” (Calinescu 1991: 104). La vanguardia conoce bien el sitio social y artístico de sus principios éticos y estéticos, unos principios que, aunque derivados del fin de siglo, plantea como su superación e incluso su negación: no basta ya con la Belleza o la Armonía, con aspirar al abrazo imposible de la Venus de Milo y alcanzar la ‘forma’ que diga el fruto del abrazo, porque su apología de la forma inédita, de la fórmula impronunciada y adánica, implica renegar de Venus —lo Uno, lo trascendente— y crear, renunciando a su abrazo, otra realidad y otra vida capaces de transformar el mundo o decirlo en una verdad nunca antes vista. Aunque la gestualidad de la vanguardia huyó tanto del estigma del soñador que mira al cielo (el viaje) como del abandono suicida del decadente que se asoma al infierno (el extravío), su propuesta de una ontología y una epistemología distintas capaces de la transformación social a través de un lenguaje nuevo tuvo en su fondo el mismo carácter utópico del soñador finisecular y se enfrentó a la misma amenaza que el decadente: que su extrañamiento y su provocación, su alteridad o su sacrificio acabasen en nada, desoídos, ignorados, fracasados.

Transformación radical de la realidad a través de una forma artística ‘creativa’ que a su vez había que crear: frente al modernismo, que buscó restituir un sentido perdido a través de una forma distinta más encontrada (“que no encuentra mi estilo”) que creada *ex nihilo*, aquella fue la meta, hacia allí caminó la vanguardia sin dejar de pisar del todo, a su pesar, las huellas del

modernismo. Pero la llegada al final del camino no fue ni eufórica ni triunfal, sino, en el más heroico de los casos, un frenado en seco ante nada, ante el vacío final en el que se precipita el último alarido de *Altazor* en un lenguaje que, en su ensimismamiento extremo, se enajena de sí mismo, o el incierto “desierto” expresado por el emblemático cuadrado blanco de Malévich, incierto y desasosegante por mucho que él lo pretendiera inaugural<sup>4</sup>. Años después los adalides de la posmodernidad insistirán en las razones exógenas del fracaso alentados por la clara ineficacia de las neovanguardias: la asimilación y apropiación del gesto y la forma vanguardistas por parte de la industria y la institución cultural; la conversión de ‘lo nuevo’ y del escándalo en cliché y hasta exigencia normalizada de la sociedad de consumo; o en definitiva, la

---

<sup>4</sup> En sus ensayos y manifiestos suprematistas Malévich usó la palabra “desierto” para referir ese punto de llegada, ese final de su periplo artístico que habría logrado con los cuadrados rojo, negro y, especialmente, blanco: “Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: ‘Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!’ Y buscaban palabras aplastantes para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el cuadrado muerto la imagen preferida de la realidad, la objetividad real y la sensibilidad moral. La crítica y el público consideraban ese cuadro incomprensible y peligroso [...]. La ascensión a las alturas del arte no objetivo es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices”. En ese ascenso, sigue relatando Malévich en un discurso análogo al huidobriano en *Altazor*, se alcanza un punto en el que “ya no hay imágenes de la realidad, ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un *desierto!* Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra” (Malévich 2018: 69). Todavía en 1922, para Malévich, ese desierto que para “la mayoría de la gente” significó “la ruina del arte”, constituía una potencialidad inaugural, incontaminada, para “crear” desde el arte. El pintor intentaba así mantener en suspenso la euforia de la llegada a la meta —ni el viaje moderno ni el vacío posmoderno— ese punto álgido en el que “el arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado” (Malévich 2018: 71), ese instante hipnótico en el que el arte es solamente él mismo, “nuevo arte no-objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores prácticos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna tierra promerida” (Malévich 2018: 74). Por las mismas fechas, en carta dirigida a Alexandr Benois, director del Museo del Hermitage, escribía: “Yo solo conozco un icono totalmente desnudo y sin marco, el verdadero icono de mi tiempo. [...] Solo a partir de la soledad absoluta del desierto podré llegar a enunciar desde la nada la definitiva transfiguración” (Prat 2019: 12).

desaparición del enemigo cultural —la Academia y el burgués— contra el que la vanguardia se definió y sin el que perdió combustible: de anticanon a canon, de antimoda a moda, de “estética del shock” a “academia y museo”, a “clasicismo de la contemporaneidad” (Vásquez Roca 2005: 142). Pero más apasionantes, tal vez, que las externas, son las razones internas del fracaso de las vanguardias, que es el tema de esas ficciones que me interesan: su *mea culpa*, y el desamparo en que dejó a sus autores la ambigüedad constitutiva del *ethos* vanguardista, su naturaleza —apasionante probablemente por ello— contradictoria o ambivalente, irresoluble casi por la *contradictio in terminis* que fueron su poética y su historia.

En *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide (1926), balance, liquidación y esquila de defunción del Estridentismo, esa ambigüedad intrínseca conduce a la tortuosa relación entre vanguardia artística y política sobre la que llamó la atención Renato Poggioli en su *Teoría del arte de vanguardia*<sup>5</sup>. La vanguardia se postuló como una *forma* inédita capaz de revolucionar el pensamiento y con ello la vida, la individual pero también la social, pero esa *forma*, en obediencia a su propia poética, acabó generando un hermetismo para iniciados que arrebató al arte, lo cerró al mundo y lo condenó a la autorreferencialidad, alejándose de la praxis política de la revolución social. La potencial función revolucionaria del arte, orientada contra la clase burguesa y los lenguajes de la tradición, acabó rompiendo la comunicación con la revolución política, antiindividualista, abierta a la colectividad y a la transformación social, pero desde la realidad empírica, y desvinculada de las inquietudes epistemológicas que marcaron, por ejemplo, el cuestionamiento de la realidad misma que suponía la propuesta de Malévich. Rusia ejemplifica este desencuentro entre revolución artística y política que enturbió los últimos años del pintor, pero también México. El Estridentismo nació en la órbita del futurismo, pero pasó luego años imposibles, fascinantes y desconcertantes intentando hermanar su poética en torno a un lenguaje artístico inaugural, libre de servidumbres, con las políticas sociales más avanzadas de la Revolución mexicana. Volveré sobre esto, pero anoto ya que fue el propio

<sup>5</sup> Las reflexiones que dieron lugar a este libro clásico en la reflexión sobre el fin de las vanguardias, publicado en 1962, aparecieron por entregas entre 1949 y 1951. Rosa Chacel tradujo el volumen al castellano en 1964 para la editorial de *Revista de Occidente*.

Germán List Arzubide, uno de los más conspicuos estridentistas, el que puso fin a la agonía liquidando formalmente el movimiento y reconduciendo su ideal de transformación social a una *forma* que no impidiera la comunicación con la *Plebe* (título de su poemario de 1925). Con su inclasificable *El movimiento estridentista*, List Arzubide finiquitó la aventura vanguardista que él mismo impulsó y se anticipó a quienes, décadas después, al empuje de Georg Lukács (Bürger 1987: 151-165), condenarían ética y estéticamente la vanguardia por connivencia con el burgués. Aunque la negación de la autonomía del arte en la que insisten Peter Bürger (1987) y Eduardo Subirats (1989) como cualidad distintiva de los ismos en el marco de la modernidad, esto es, la defenestración de la Venus de Milo, —ese tuteo a ras de suelo a que la somete Vallejo en su poema “XXXVI” de *Trilce*— parecía presuponer la convergencia de revolución artística y política al convertir el arte en un instrumento transformador de la vida, ni siempre practicó la vanguardia esa negación, ni se complementaron los planos —estético y social— en que se quiso activar el cambio, ni acabó realizándose esa utopía con éxito, como mostró el desastre político pre y pos Segunda Guerra Mundial.

No fue esta contradicción la única que marcó el final de la vanguardia. Si, como reitera Calinescu, la idea de vanguardia “necesita un movimiento direccional” (Calinescu 1991: 124), a lo que subyace un espíritu utópico, este desaparece cuando el movimiento se detiene. La búsqueda de una forma fundadora virgen, la inevitable autorreferencialidad, llevó al arte hasta su propio límite, adonde el camino se acaba, precipicio o desierto al que se asomaron, como se vio, Malévich o Huidobro en *Altazor*. Contra esa nada amenazadora y decadente, opuesta a la promisoría que soñó Malévich, y que puso en ridículo la arrogancia de las vanguardias escribió Marechal su *Adán*. Si entendemos la modernidad artística como respuesta a la crisis del hombre moderno en el mundo desacralizado, es en este punto límite donde la vanguardia toma el camino inverso y renuncia al arte como religión. Jean-François Lyotard, desde su apología de lo posmoderno, criticó a la modernidad su estética de lo sublime, su “nostalgia de totalidad y de unidad” (Lyotard 2004 [1987]: 73) y aplaudió que las vanguardias dieran paso a la aceptación jovial de la pérdida del sentido y la trascendencia, del aura, pérdida dramática para Marechal, que arremete con saña señalando a los culpables del erial relativista posmoderno. Ninguna nostalgia hay en el rebajamiento y la carnavalización

a los que somete Antonio Orejudo a la élite que orbitó alrededor de Ortega y Gasset, que con tanta sagacidad diagnosticó la deshumanización en el trecho final del periplo del arte moderno, una élite que reduce a un conjunto de hombres vulgares, infantilmente soberbios, zarandeados por las mismas bajas pasiones que cualquiera, en las antípodas de su supuesta excelencia.

Pero de estos títulos de ficción sobre el fin de la vanguardia me voy a detener en uno, *Los detectives salvajes*, que permite recorrer el camino que va de un ismo histórico como el Estridentismo a los pos y anti modernos años noventa, pasando por los fallidos intentos de recuperación del espíritu de las vanguardias en los años sesenta y setenta. Se pueden comparar así los diferentes modos en que Manuel Maples Arce y Roberto Bolaño afrontaron una experiencia similar, la del fracaso del ideal vanguardista o el fin de la vanguardia, a través de sus respectivas experiencias con el Estridentismo: un proyecto que el primero gestó con el comienzo de la década de los veinte para traicionar después, y a cuya nostálgica y mitologizadora recuperación acudió décadas más tarde el joven Bolaño buscando en aquel impulso un poso vivo que el fracaso particular de Maples Arce no consiguió sepultar. Si este se acomodó en la traición a sus primeros manifiestos y a sí mismo, enmascarándola y rumiando alguna vez, como veremos, la nostalgia del héroe que no se atrevió a ser, Bolaño asumió la derrota de todo proyecto vanguardista —la del Estridentismo y la suya propia en el Infrarrealismo— como un elemento constitutivo de un mito, el de la vanguardia, que acabó encontrando en la estética de la muerte del arte un interminable *déjà vu* y un mecanismo para su restitución. “La vanguardia ha estado siempre muriendo, consciente y voluntariamente”, explica Calinescu, para añadir: “Esta tanatofilia estética no contradice otras características generalmente asociadas al espíritu de vanguardia: travesura intelectual, iconoclasia, culto de lo poco serio, mistificación, burlas vergonzosas, humor deliberadamente estúpido. Después de todo, estas y otras características similares se ajustan perfectamente a la estética de la muerte del arte que se ha estado practicando” (Calinescu 1991: 126). La muerte de la vanguardia se convierte así, paradójicamente, en su victoria, en la única oportunidad para que su *élan* resucite, y con él, el mito del poeta y la utopía del arte moderno. Desde esa dialéctica de muertes y resurrecciones, Bolaño construye en *Los detectives salvajes* su particular itinerario por un territorio hecho de utopías y fracasos, de viajes y extravíos, de caminos y

desiertos, pero sobre todo y a pesar de todo, por usar dos conceptos clave en su poética, de heroicas resistencias y sobrevivencias que conducen al espacio liminal del arte —el mismo borde en el que se detuvo Malévich— entre la modernidad y la posmodernidad<sup>6</sup>.

El Estridentismo empezó en diciembre de 1921 cuando se lanza en México el unipersonal *Actual. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Empezó en realidad unos meses más tarde, porque el polémico texto de Maples, a pesar de buscar guerra, apenas tuvo respuesta<sup>7</sup>. Aunque los estridentistas primero y sus críticos después han magnificado el ‘escándalo’ causado por este y los demás manifiestos, la realidad fue distinta al comienzo, aunque no debe pasarse por alto que esa magnificación resultó útil a tiempo pasado, porque justificó al Estridentismo dentro de la tradición poética mexicana como la matriz de la línea heterodoxa que recorrió el siglo xx, una fundación que se reforzó al asimilarlo a la idea ‘oficial’ de las

<sup>6</sup> En varias ocasiones se ha definido Bolaño como un “sobreviviente” de “la idea de revolucionar el arte y cambiar el mundo” que marcó a su generación y que él considera un proyecto vivo inaugurado por Rimbaud (Bolaño 2006: 50-51). También con frecuencia ha utilizado la palabra “derrota” para referir el destino del ser humano en general y del poeta deudor de ese proyecto, de clara filiación vanguardista, en particular: “Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel —porque además no te lo darán— e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria” (Bolaño 2006: 120); y ha reconocido la naturaleza espuria de muchos de los participantes en el mismo: “Casi todas las vanguardias artísticas, de alguna manera, han servido de refugio para mediocridades impresionantes. Hay una clase de personas que necesitan participar en lo que llamamos arte, pero que están negadas para cualquier acto de valor, y para acceder al arte lo primero que se necesita, incluso antes que talento, es valor” (Bolaño 2006: 97). Para Bolaño, la diferencia estriba en que el poeta verdadero asume la derrota inevitable, pero sigue viviendo como si esa derrota pudiera evitarse y el proyecto revolucionario fuera realizable. A esa actitud heroica la llama “valor”, concepto inherente a su mitología del artista y ligado a su visión nostálgica de su pasado infrarrealista: “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo, recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin pedir ni dar cuartel” (Bolaño 2004: 323).

<sup>7</sup> Solo un breve artículo del 8 de enero de 1922 en *Revista de Revistas* en el que el ya veterano José D. Frías, sin mucho entusiasmo, se alegra de que haya sido lanzado este “proyector que, aunque inocente, cuanto menos rizará la superficie de las linfas aletargadas” (Schneider 1997: 49).

vanguardias históricas con la que se empezó a fijar, ya a finales de los cuarenta, el canon moderno occidental. En cualquier caso, por lo de premonitoria, merece la pena llamar la atención sobre la fotografía de Maples Arce en su *Actual*: acicalado, bien trajeado y con flor en la solapa, no parece un *outsider* el joven que llama al desprecio “del oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas” (en Schneider 1997: 273), al derribo de los maestros consagrados, y al rechazo del “público soez”. Su propuesta de destrucción de la norma social y cultural, nos dice, obedece a una “rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual” que procede de su condición de visionario de una verdad a la que el mundo es ajeno: “mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos” (en Schneider 1997: 274).

Aunque *Actual* pasó sin pena ni gloria, las cosas cambiaron en 1922 con la publicación de *Andamios interiores* de Maples Arce, que reseñó entusiasta Arqueles Vela. Pero Arqueles Vela, lejos de estar en el margen del poder cultural, era jefe de redacción del influyente *El Universal Ilustrado*. Con la publicación de este medio consagratorio, el Estridentismo prendió, se expandió y metamorfoseó hasta desaparecer en 1927. En 1923 se sumaron List Arzubide y otros militantes comunistas e izquierdistas y hasta 1924 el movimiento se mantuvo fiel a su impulso originario, a su espíritu, anunciando la revolución estética, social y moral. Ese año Maples Arce fue proclamado “poeta de la Revolución” (en Schneider 1975: 161); a la luz de *Urbe (Super-poema bolchevique en cinco cantos)*, el poemario que motivó el nombramiento, es evidente que no se habla de lo que en pocos años se institucionalizaría como Revolución mexicana, sino del mito de la revolución integral, tan caro a los ismos más beligerantes, con los tintes soviéticos de esa primera época. En 1925, con Plutarco Elías Calles como presidente, la revolución estridentista se acercó a la Revolución mexicana, ya como institución hegemónica. El Estridentismo abandonó los márgenes y se posicionó con ese “eje” contra el que en 1921 Maples había abjurado. El “poeta de la Revolución” se recibe de abogado y se le felicita con un artículo titulado “El joven maestro se ha vuelto un burgués de la judicatura” (en Schneider 1975: 141).

Poco después, bajo la protección del gobernador de Xalapa, los estridentistas siguieron con su trabajo literario, artístico y editorial confiando en que,

de manera natural, su poética se normalizaría como brazo cultural de una Revolución que, debe subrayarse, estaba ya en el poder. Al arropo del nombre Estridentismo, no dejaron de exhibir su cooperación con el gobierno ni de postularse como estética del poder revolucionario. Esa connivencia es comprensible en List Arzubide, militante del Partido Comunista Mexicano, en un momento de luna de miel entre Calles y el Partido, pero inquieta en el caso de Maples Arce. ¿Qué fue del poeta rebelde “iluminado” situado en la atalaya de su glorioso aislamiento? Da la impresión de que, tras asomarse al abismo de su heroica, sacrificial propuesta, esa misma que calificó de “espiritual”, sufrió vértigo y retrocedió. Mejor protegerse en “el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas” y jugar sin riesgos en Estridentópolis, la urbe imaginada por el grupo que no alcanzó a transformar —palabra clave de la vanguardia— la realidad de Xalapa. En 1927 el gobernador que los había acogido en su administración cayó en desgracia y el Estridentismo se disolvió. Ya antes List Arzubide había decretado su muerte en *El movimiento estridentista*, dando fin al originario impulso disidente. Sustituyó la estridencia solipsista por el ágora (la plaza pública) y fundó en 1929 el fugaz Agorismo, propuesta de arte popular, político, comprometido, en las antípodas del hermetismo al que conducirían, en vanguardistas perseverantes, la ilusión del lenguaje adánico y el mito de lo nuevo.

Maples Arce se encontró con una doble derrota: la del proyecto de Estridentópolis y la suya personal, su acomodo cobarde, su traición a sí mismo. Un año después con la *Antología de la poesía mexicana moderna* fueron otros, los Contemporáneos, los que fundaron su lugar en la tradición poética mexicana y en la política cultural del callismo como heterodoxia o disidencia. Maples Arce afianzó su puesto en la burocracia y aunque no compartía en puridad el modelo literario que empezó a oficializarse como ‘revolucionario’ y ‘mexicano’, no manifestó ninguna crítica. Con todo, es significativo que dejara de escribir y que no rompiera su silencio hasta más de una década después, en 1939, con tres poemas, y en 1940 con una *Antología de la poesía mexicana moderna* que se ha leído como réplica a la de los Contemporáneos. A mis propósitos, esa antología importa aquí por dos cosas: la ausencia absoluta del Estridentismo y el autorretrato poético en el que, por increíble que parezca a la luz de su acomodada trayectoria profesional en la burocracia gubernamental, se declara en la estela revolucionaria de Rimbaud. Ese resurgir

de las cenizas es ilegítimo porque, con el modo en que se describe y ubica en la *narratio* de su antología, Maples Arce intenta reivindicar su sitio en una tradición poética moderna por la que no ha movido un dedo justo cuando, con sus grandes libros publicados, y tras lustros de ataques y hostilidades, los Contemporáneos empezaban a consagrarse como la única versión mexicana de la modernidad. La inverosímil estrategia de Maples Arce quedó en nada hasta dos décadas después, cuando otros —no él— empezaron a desenterrar las reliquias del Estridentismo.

El lento proceso de canonización de los Contemporáneos culminó a finales de los sesenta con Octavio Paz, su más ilustre discípulo, instituido en el centro de la hegemonía poética mexicana. Xavier Villaurrutia y José Gorostiza eran ya los grandes poetas de la época de las vanguardias históricas en México, mientras que la opinión oficial sobre los estridentistas era la que Carlos Monsiváis había expuesto en dos trabajos influyentes de 1966 y 1970<sup>8</sup>, calificándolos de ridícula e involuntaria parodia de la vanguardia vendida al Estado y muerta sin descendencia.

A finales de los sesenta, sin embargo, el Estridentismo había empezado a despertar la curiosidad de investigadores como Luis Mario Schneider, Stephan Baciú o Kenneth Monahan —ninguno de ellos de origen mexicano—, concernidos por la revisión crítica internacional de las vanguardias históricas, estimulados por la mirada posmoderna, que se anunciaba como un revulsivo, y no tan sensibles a las heridas abiertas que la trifulca Estridentismo vs. Contemporáneos había dejado en las generaciones literarias de Monsiváis y Paz. Aunque la confusión entre modernidad y vanguardia era proverbial, ciertas afinidades entre los ismos más radicales y la filosofía de la cultura posmoderna, así como el entonces *establishment* poético mexicano, explican que el Estridentismo, expulsado del canon de la poesía moderna mexicana hasta por el propio Maples Arce, apareciera de pronto como la semilla de una rebeldía radical sepultada por el canon. Poco después, el Infra-

<sup>8</sup> Me refiero al prólogo que escribió para su antología *La poesía mexicana del siglo xx*, publicada en Ciudad de México por Empresas Editoriales; y al artículo que preparó para el volumen colectivo *Los vanguardismos en la América Latina* de Óscar Collazos, editado por la barcelonesa Península, uno de los primeros libros en rescatar los textos claves de los ismos latinoamericanos e invitar a su revisión académica.

realismo se asomó a los manifiestos estridentistas recién exhumados como a un espejo: ahí estaban el desafío a la institución literaria, el impulso revolucionario integral, la fusión del arte con la vida para operar su transformación. Muchos años después, como ya se anotó, Bolaño seguiría definiéndose como un “sobreviviente” de “la idea de revolucionar el arte y cambiar el mundo” (Bolaño 2006: 50-51) con la que el Infrarrealismo se lanzó a la arena literaria, la misma que creyó ver en los manifiestos de Maples Arce y List Arzubide.

En los alrededores políticos y literarios del 68 hacía falta disturbar la calma chicha del reinado poético de Paz y el pasado estridentista funcionó como un soplo movilizador. El Estridentismo resucitaba, pero también se inventaba, y se inventaba como padre de una juventud espoleada por el sentimiento de vacío y frustración tras las movilizaciones y la represión que culminó en la masacre de Tlatelolco: padre polémico, radical y antiacadémico, al que habrían llovido palos y piedras durante su existencia heroica, y cuya osadía poética y espiritual sin parangón habría sido sepultada por un orden hegemónico que habría acabado expulsándolos. Desde esta construcción mítica hay que entender la fascinación del joven infrarrealista Roberto Bolaño por el movimiento. El mismo año del *Primer Manifiesto Infrarrealista* publicó en el n° 61 de *Plural* el artículo “El Estridentismo” que completó en el siguiente número de la misma revista con “Tres estridentistas”, donde recogió las entrevistas que le concedieron Germán List Arzubide, Arqueles Vela y un desempolvado del olvido Maples Arce. El Estridentismo que Bolaño retrató ahí no es del todo verdad, pero su instrumentalización como heterodoxia contra la hegemonía paciana fue útil: fue un argumento convertido en arma de combate, pero sobre todo una especie de hogar —o paraíso perdido— al que regresar, descrito infrarrealistamente, idealizado y fundacional. “El Estridentismo” termina con el entrecruzamiento de unos versos de Maples Arce con otros del infrarrealista José Peguero, y se cierra con el segundo *Manifiesto estridentista*, publicado en Puebla en 1923, el que mejor expresa el impulso del movimiento, su utopía o meta, porque, aunque se recupere al calor del debate de la posmodernidad, el Estridentismo guarda con esta una diferencia sustancial, que será clave en *Los detectives salvajes*: su fidelidad a la condición teleológica de la modernidad, su reiterada direccionalidad, su adaptación a la metáfora del viaje o del camino. Si el segundo *Manifiesto estridentista* fue para el

joven Bolaño, como adelanté, un espejo, este empezó a quebrarse pronto, con mucha probabilidad en el mismo momento en el que el viejo Maples Arce, en su entrevista, puso en evidencia su claudicación y su fraude como *outsider*. La recreación que hizo Bolaño en *Los detectives salvajes* de la que pudo ser la escena real deja pocas dudas: el señor ansioso y calculador que recibe en su casa a Arturo Belano solo aspira a que ese joven contribuya a convertirlo en un *pater*, pero consagrado, que lo restituya al canon (Bolaño 1998: 177). De esta quiebra de la ilusión, de este padre fallido, nacerá la figura inasible de una posible madre sustitutoria, Cesárea Tinajero, convenientemente ubicada en un desierto —como el promisorio de Malévich— que es también frontera, preservada en su no lugar de todas las corrupciones que devoraron al creador de *Andamios interiores*: el tiempo, la vanidad, la comodidad burguesa, la obediencia política y la institución cultural. Hacia esta Venus de Milo imperfecta, como la describió Vallejo en el ya mencionado poema XXXVI de *Trilce*, elevada y rebajada a la vez, diosa y mujer, dirigirá la comitiva de Belano y Lima su anhelo de abrazo imposible.

Unas décadas después Bolaño emprende en *Los detectives salvajes* la literaturización de su pasado infrarrealista y de aquella fascinación por el Estridentismo que lo tuteló. El porqué y el cómo de esa literaturización se entiende mejor si se tienen en cuenta libros anteriores como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y algunos cuentos, escritos desde la decepción de Bolaño con su aventura poética y con la literatura en general, y desde una derrota o sentimiento de fracaso personal muy ligado al derribamiento y acabamiento de las expectativas del credo infrarrealista. Es, claro está, el fracaso, o el fin o la muerte de esa neovanguardia trasunto de la anterior, la de los ismos históricos, decepción y derrota que en *La literatura nazi en América* o *Estrella distante* se tradujo en el señalamiento de sus causas: la podredumbre del mundo literario, la impostura, la delirante relación entre revolución estética y revolución vital, entre vanguardia artística y política, el inevitable fin del aura tras la apocalíptica Segunda Guerra Mundial. En esos libros se constata la fulminación aterrada y dolida del mito moderno de la poesía y el arte: un nihilismo catastrofista fruto del pánico al vacío y a la nada, alegorizado en el Mal, que Bolaño se empeñará en revertir en *Los detectives salvajes*.

*Los detectives salvajes* es, utilizando conceptos de Bolaño, un libro en la tradición “aventurera” tras otros en la “apocalíptica” —y “sobrevivir” es para Bolaño una palabra clave de la primera—, lo que explica la estructura misma de la novela como viaje, búsqueda y exilio, tres modos de combatir la parálisis del vacío, tres traducciones de la modernidad, como vimos, teleológica, direccional. El Bolaño que escribe este libro ha nadado en aguas posmodernas sin encontrar del todo su sitio y aunque no se quite su sal, busca arribar a tierras modernas.

Bolaño explicó ese paso de lo apocalíptico a lo aventurero, de lo posmoderno a lo moderno, o del relativismo al utopismo desde el que escribió *Los detectives salvajes* en “Literatura + enfermedad = enfermedad”, una conferencia que se publicó en forma de ensayo en *El gaucho insufrible*, pero que ya antes Bolaño había integrado de manera fragmentada, estratégicamente, a lo largo de *Los detectives*. En “Literatura + enfermedad = enfermedad” Bolaño ahonda en las raíces de la tradición poética moderna e identifica, a través de sus maestros, lo que para él constituye *el* tema por excelencia de esa tradición: la resignación —¿es la resignación el relativismo posmoderno, su renuncia al

<sup>9</sup> Aunque las llama así —“tradición aventurera” y “tradición apocalíptica”— en la reseña que dedicó a *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez (Bolaño 2004: 215), Bolaño las explicó más detenidamente en “Nuestro guía en el desfiladero”, su prólogo para *Las aventuras de Huckleberry Finn* en la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores (1999). Ahí explica: “Todos los novelistas americanos, incluidos los autores de lengua española, en algún momento de sus vidas consiguen vislumbrar dos libros recortados en el horizonte, que son dos caminos, dos estructuras y sobre todo dos argumentos. En ocasiones dos destinos: Uno es *Moby Dick*, de Melville, el otro es *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain” (Bolaño 2004: 269). El primero, explica Bolaño, es la llave de “los territorios del mal” y está marcado por la derrota; el segundo es la llave de “la aventura o la felicidad”. Todos los escritores americanos, continúa, “beben en esos dos pozos relampagueantes. Todos buscan en esas dos selvas su propio rostro perdido” (Bolaño 2004: 270). En su comentario, Bolaño identifica como marcas de identidad de esa tradición aventurera encarnada por la novela de Twain dos “magias” —“sobrevivir” y “la amistad”— que, claramente, remiten a *Los detectives salvajes*. El mismo Bolaño explicitó ese vínculo en el programa de mano que se entregó a los asistentes a la entrega del Premio Rómulo Gallegos, compilado en *Entre paréntesis* bajo el epígrafe “Acercas de *Los detectives salvajes*”: “creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela de *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de la segunda parte de la novela” (Bolaño 2004: 327).

aura?— como enfermedad. Desde esa premisa comenta los famosos poemas “El viaje” de Baudelaire y “Brisa marina” de Mallarmé, en ese orden, con referencia entre ambos a la obra y la vida de Rimbaud. El poema de Baudelaire es, dice, el más lúcido de la modernidad, pero también “un poema enfermo, un poema sin salida” (Bolaño 2003: 147): el poeta-viajero parte con fe para descubrir que en la meta están el vacío y la nada quedando atrapado en el horror y el mal; es decir, el poema de Baudelaire anuncia la tradición apocalíptica, consciente del fracaso. Rimbaud habría llevado al extremo la experiencia alucinada del vacío renunciando a seguir y congelándose como poeta en el límite, ahí desde donde no es posible dar otro paso más. Y el poema de Mallarmé, en la tradición aventurera, ofrecería una salida a la derrota inevitable, esa que, como vimos al comienzo, es inherente a la ambigüedad constitutiva, a la contradicción intrínseca de la vanguardia. La solución es “volver a empezar, aun a sabiendas de que el viaje y los viajeros están condenados” (Bolaño 2003: 155), resucitar una y otra vez la fe, el impulso que inauguró la marcha, una fe intangible que la modernidad cifró, dice Bolaño, en “lo nuevo, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto”, pero que también es “lo que siempre ha estado allí” (Bolaño 2003: 158), que el poeta no alcanzará, pero en cuya búsqueda encontrará la razón y la intuición para salir del abismo, del terror, del Mal.

El Bolaño que escribe *Los detectives salvajes* ha sufrido el apocalipsis de Baudelaire y adoptado la solución de Mallarmé, “el menos inocente de todos los grandes poetas” (Bolaño 2003: 155). Desde ahí se entienden las dos búsquedas de la novela: de un lado, la de Cesárea Tinajero, tras el fiasco que resulta ser como “padre y maestro mágico” Maples Arce; de otro, la de Arturo Belano y Ulises Lima. La primera se corresponde con el poema de Baudelaire y la segunda con el de Mallarmé. La primera la emprende Belano, es decir, el *alter ego* del joven Bolaño que en los setenta quiso seguir la estela de Rimbaud —los guiños con el nombre y el final del personaje desaparecido en África son evidentes—; y la segunda la emprende el Bolaño de los noventa, que sigue siendo y ya no es el que en 1976 se entrevistó con Maples Arce y redactó los viscerales manifiestos infrarrealistas, y adopta para resucitar, para sobrevivir, la solución de Mallarmé. Por eso el hombre Bolaño empieza a escribir la novela, en el calendario de la vida real, justo cuando el personaje Belano desaparece en África, según la cronología de la ficción. Yuxtapo-

do las dos búsquedas, se narra una caída en el abismo y su posterior resurrección, un volver a escuchar el canto de los marineros, un volver a sentir la brisa marina, como propuso Mallarmé: el regreso a la tradición aventurera de quien en sus últimas entrevistas se definió como un “sobreviviente”. Las búsquedas de Belano y Bolaño son la misma y no lo son, sin que esto constituya una paradoja sino la traslación coherente de la *contradictio in terminis* en la que se funda la vanguardia. Los dos buscan “lo nuevo”, pero desde convicciones y actitudes distintas: para el ingenuo Belano, como para el viajero de Baudelaire, su motor es lo nuevo mismo, una fe pura que aún desconoce que está condenada al fracaso, ese “atardecer / sin mácula / de México” (Bolaño 2018: 449) añorado por el huído a Barcelona tras la hecatombe; para el nada inocente Bolaño, como para Mallarmé, el motor es la resistencia, la persistencia heroica en la búsqueda aun sabiéndose derrotado de antemano.

El punto de partida en la construcción de ese doble viaje-búsqueda-exilio es la literaturización que Bolaño hace de su vida entre 1973 y comienzos de los noventa a través de Belano. Lo que se narra es un proceso lento de pérdida de fe e inmersión nihilista en la derrota, que culmina con el grotesco final de la búsqueda épica de la diosa Cesárea Tinajero, aventura y peregrinación repleta de parodias literarias y culturales, con las que Bolaño trasciende su caso particular y lo convierte en paradigma de la experiencia del poeta del siglo xx. Lima y Belano son, en el México de los setenta, reencarnaciones del espíritu de la vanguardia; por eso, su “realismo visceral”, más que una estética diferenciable, es una actitud, un *impulso*, que no se saciará cuando se materialice en gestos poéticos como el desprecio a Paz en tanto símbolo de autoridad y caudillaje poético, o políticos, como la vinculación con las revoluciones de Cuba y Nicaragua tras la masacre de Tlatelolco y la victoria de Pinochet en el Chile natal de Belano. Ni atentando contra Paz emerge una poesía capaz de revolucionar la vida; ni con los gobiernos de esas revoluciones triunfantes y, en consecuencia, institucionalizadas se opera la anhelada transformación profunda del mundo. Si otros aspirantes a poetas y/o revolucionarios quedan satisfechos con esa impostura, Belano y Lima emprenderán otras búsquedas, otros viajes, otras vías para su sed.

En esta variante mexicana del arquetipo que cifra la historia del poeta-héroe de la vanguardia, Cesárea Tinajero es el último ingrediente, la Venus fuera del museo, mutilada y a ras de suelo como la de Vallejo, no en la selva

sagrada de Darío, sino en el desierto, “nuestro guía en el desfiladero”, en la expresión que Bolaño usara para calificar a Twain, que restituye la aventura tras el apocalipsis; es, en fin, la “madre maestra y mágica”, parafraseando a Darío, a la que solo queda o seguir o ultrajar, o creer o negar. En su misterioso exilio y en el secreto de su reverenciado y único poema, Cesárea encarna el ideal del poeta moderno, un mito que se derrumba a golpe de parodia a medida que Belano, herido en su fe, elige ultrajar en vez de seguir, negar en vez de creer. Su muerte en la novela es también la muerte del *élan* vanguardista, el fin del viaje, la llegada al vacío y la nada, el alucinado cuadrado blanco de Malévich, el mismo que según el pintor anunciaba un promisorio desierto, parodiado en la serie final de poemas visuales de Cesárea: el trazado firme y limpio de un cuadrado sobre la página blanca, la ventana abierta al desierto de Sonora que deviene en cuadrado discontinuo, a punto de desaparecer también él, y que cierra la novela. Muerto el mito, muerta la utopía, Belano y Lima inician su errabundez por el vacío y el horror, por el mal que anunciara Baudelaire, transitando sucesivos callejones sin salida. No por casualidad, la experiencia en Sonora remite a una noche infernal de borrachera en la que Lima recitó el famoso poema que Rimbaud escribió sobre su viaje a pie a París para sumarse a la Comuna, para luego contar que aquel caporal que lo violó desvirgándole en su iluminada fe había sido violado y torturado antes en Santa Teresa, capital de aquel desierto-infierno. De los dos, Belano es rescatado del apocalipsis por Bolaño, el hombre que decide reactivar su fe perdida según la solución de Mallarmé: “volver a empezar desde cero” (Bolaño 2003: 146), emprender el viaje de nuevo, sustituyendo a Cesárea Tinajero como diosa hacia la que peregrinar por la efigie de sí mismo, de aquel joven radical que fue, el puro e inocente Belano anterior a la derrota, una equivalencia esta, la de Césarea Tinajero y Belano, que explica que este reconozca en uno de sus sueños de infancia lo único que leerá de ella: el poema “Sión”. El vacío dejado por Maples lo llena Cesárea Tinajero; el dejado por ella, Arturo Belano. La inmolación acaba siendo para el espíritu de la vanguardia la única posibilidad de supervivencia. “La vanguardia”, decía Calinescu en palabras ya citadas que hay que volver a repetir, “ha estado siempre muriendo, consciente y voluntariamente” (Calinescu 1991: 126), practicando una “tanatofilia estética” que no contradice esas otras características asociadas a su espíritu presentes en *Los detectives salvajes*: la travesura intelectual, la iconoclastia, el humor, la mistificación.

En un ensayo sobre Bolaño, Alan Pauls describe el impulso utopista, hacia delante de la modernidad, como “un principio de *inmanencia*” que “se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden, menos por valores que por potencias”, un “modo de existencia voluptuoso y condenado, hecho de deseo, fuga y clandestinidad” al que llama “Vida artística” (Pauls 2008: 329). La “Vida artística” es, sigue diciendo, la “solución” que propone Bolaño ante “una catástrofe que no se extingue, que vuelve como un espectro histórico, que sigue interpelándonos, reclamándonos, incluso extorsionándonos” (Pauls 2008: 331). La “Vida artística es un mito. Un mito sin resentimiento y sin odio: *alegre* diría Spinoza, en el sentido de que en vez de descomponer compone, y en vez de medir la potencia de la literatura no hace más que intensificarla, expandirla, tenderla hacia su límite... Un mito tan bello y tan útil y tan desesperado [...]” (Pauls 2008: 331). Pauls destaca la frecuencia de la fórmula bolañiana “me gusta creer”, hasta el punto de considerarla “su divisa”, “su solución” (Pauls 2008: 332): el poeta-viajero —dice Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad”— “*no cree* que la carne sea triste y que ya haya leído todos los libros, aunque evidentemente sabe que la carne [...] es triste y que una vez leído un solo libro, todos los libros están leídos” (Bolaño 2003: 150). Bolaño es, así, el mitógrafo de un *élan* que, aun admitiendo la muerte de la vanguardia no se conforma con el erial posmoderno, que aun admitiendo la “derrota de la letra” es capaz de ver la “victoria del espíritu” (Poggioli 2011: 224).

Al convertirse en personaje literario, al sustanciarse en Belano, Bolaño se convierte en lector permanente de sí mismo, no de su obra sino de su vida marcada por los designios de Baudelaire y Mallarmé, recuperable ya para siempre mediante la memoria actualizada por la escritura. “Nosotros oscilamos”, escribió Nietzsche en *Humano, demasiado humano*, “pero no hay que asustarse, no debemos ceder lo que hemos conquistado de nuevo. Además, nosotros no podemos regresar a lo antiguo, hemos quemado las naves; no nos queda sino ser valientes, pase lo que pase, ¡Caminemos, salgamos del lugar en el cual nos encontramos!” (Nietzsche 1996: 248). Bolaño se traicionará, fracasará y será derrotado, pero siempre podrá volver a partir, volver a leer su historia: “Soñé que volvía a los caminos, pero esta vez no tenía quince años sino más de cuarenta. Sólo poseía un libro, que llevaba en mi pequeña mochila. De pronto, mientras iba caminando, el libro comenzaba a arder.

Amanecía y casi no pasaban coches. Mientras arrojaba la mochila chamuscada en una acequia sentí que la espalda me escocía como si tuviera alas” (Bolaño 2018: 598).

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1973): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Técnica*. Madrid: Taurus, pp. 17-33.
- BOLAÑO, Roberto (1976): “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide”, en *Plural*, nº 62, pp. 48-60.
- (1998): *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- (2006): *Bolón por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Selección y edición de Andrés Braithwaite. Prólogo de Juan Villoro. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- (2018): *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, pp. 589-599.
- BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Barcelona: Tecnos.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1978): *El movimiento V.P.* Prólogo de Juan Manuel Bonet. Madrid: Hiperión.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1963): “Las aporías de la vanguardia”, *Sur*, nº 285, pp. 1-23.
- LIST ARZUBIDE, Germán (1987): *El movimiento estridentista*. Ciudad de México: SEP.
- LYOTARD, Jean-François (2004 [1987]): “Qué era la posmodernidad”, en Nicolás Casullo (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*. 2ª edición ampliada y actualizada. Buenos Aires: Retórica Ediciones, pp. 65-73.
- HUIDOBRO, Vicente (1988): *Altazor. Temblor de cielo*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra.
- MALÉVICH, Kazimir (2018): *Suprematismo*. Madrid: Casimiro.
- MARECHAL, Leopoldo (1997): *Adán Buenosayres*. Edición de Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Archivos.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996): *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- OREJUDO, Antonio (2007): *Fabulosas narraciones por historias*. Barcelona: Tusquets.
- PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PAULS, Alan (2008): “La solución Bolaño”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Favreón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 319-332.

- POGGIOLI, Renato (2011): *Teoría del arte de vanguardia*. Prólogo de Rodolfo Mata. Ciudad de México: UNAM.
- PRAT, Jean Louis (2019): *De Chagall a Malévich: el arte en revolución*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- SANABRIA, Carlos Edmundo (2008): “De la utilidad y los inconvenientes del debate moderno/posmoderno/contemporáneo para el arte y la vida”, en Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Efrén Giraldo, Daniel Jerónimo Tobón (eds.), *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*. Medellín: La Carreta Editores, pp. 281-293.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1975): *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997): *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SUBIRATS, Eduardo (1989): *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- VÁSQUEZ ROCA, Adolfo (2005): “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-posmodernidad”, *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, pp. 133-154.