

ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)



INFRARREALISMO Y VIDENCIA EN LA POESÍA TEMPRANA DE ROBERTO BOLAÑO

Israel Holas Allimant
University of Adelaide

La narrativa tardía de Roberto Bolaño se encuentra entre los escritos literarios más valorados de fines del siglo XX y comienzos del XXI. No es difícil comprender que hay varios motivos por ello: es una narrativa que explora diferentes posibilidades formales y estructurales; es polifónica, fragmentaria, subversiva e innovadora; sus contenidos, variados registros y diálogos a veces satíricos y otras veces expansivos en su uso de las convenciones de diferentes géneros lo han hecho resonar a través una América Latina y una Europa que se encuentran sumidas en una crisis respecto a la materialización de discursos alternos a los del capitalismo tardío. Frente a ese monólogo, la escritura de Bolaño deviene un cambio de perspectiva: da vida a historias, cronotopos, geografías, lenguajes, fragmentos, momentos y subjetividades que fueron desaparecidas primero por la violencia de América Latina de fines de siglo XX y, poco después, encubiertas por el discurso triunfalista de la razón neoliberal. No se trata de proponer una meta-narrativa alterna a la del capital, sino de dar vida a visiones, subjetividades y posiciones discursivas que devienen voces alternas y que por ende, desestabilizan el monólogo los discursos oficiales. La narrativa tardía de Bolaño, sin embargo, forma parte proyecto literario que encuentra su germen en el Movimiento Infrarrealista de poesía de la ciudad de México, durante la década del setenta y es en este momento de la vida artística del autor que se materializa ese gesto de enfocar lo *infra*, lo marginal, lo que está por debajo.

Publicado en: Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 185-194. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 27/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-436-2.

El infrarrealismo es un campo poco estudiado, a pesar de las innumerables citas hechas al lema del documento «Déjenlo todo, nuevamente: Primer manifiesto infrarrealista», «volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial»¹, y al hecho de que *Los detectives salvajes*, se haya basado, por lo menos en parte, en las experiencias y en algunos de los personajes del infrarrealismo. Aquí nos proponemos, a través de la lectura del poema *Overol blanco*, explorar una serie de elementos propios del infrarrealismo que repercuten en la narrativa de Bolaño de manera definitiva. Estos se relacionan con el acto de dar forma a ese cambio de perspectiva antes mencionado: a lo *infra* del compuesto *infrarrealismo*. También señalamos la exploración en este poema de algunos motivos que vuelven a aparecer en su narrativa: la experiencia política de la generación de latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta; el motivo del viaje iniciativo y finalmente, el discurso seudo-autobiográfico.

Mi lectura de la obra de Bolaño propone su proyecto literario como uno de carácter íntegro, en donde su poesía y su narrativa conforman dos facetas de una misma obra que se caracteriza por materializar visiones y voces alternas a las del monólogo de los discursos oficiales. En ambos casos se trata de una escritura que opera fuera de los límites de género. Dice Bolaño:

la gran literatura no es una cuestión de estilo ni de gramática [...] Es una cuestión de iluminación, tal como entiende Rimbaud esta palabra. Es una cuestión de videncia. Es decir, por un lado es una lectura lúcida y exhaustiva del árbol canónico y por otro lado es una bomba de relojería. Un testimonio (o una obra, como queramos llamarle) que explota en las manos de los lectores y que se proyecta hacia el futuro².

Esa «bomba de relojería» se refiere, proponemos, al cambio de perspectiva que trae el destacar de la experiencia de aquellos que han sido negados en su legitimidad, los *infra*-reales: los que no son parte del dominio de realidad articulado y materializado por el consenso burgués vigente que se ejerce sobre 'los obedientes' del discurso hegemónico³. En este punto, Bolaño manifiesta clara simpatía con la estética articulada por Arthur Rimbaud en su «Carta del vidente». Esta simpatía gira en torno a aquellos que quedan afuera, sin repre-

¹ Bolaño, 1976c.

² Bolaño en Braithwaite, 2006, p. 137.

³ Dussel, 2007, p. 331.

sentación ni legitimidad en el consenso discursivo, simbólico y material de la hegemonía. Lo *infra*, ya sabemos, se refiere a lo que está *por debajo*. La función del poeta *vidente*, como veremos, es la de penetrar y experimentar todo aquello que está reprimido y que no es visible. El objeto de la investigación poética, del saber poético es, en consecuencia, un conocimiento de los márgenes. Rimbaud declara:

Digo que hay que ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desorden de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en él todos los venenos, para quedarse con la quintaesencia [...] que le lleva a convertirse entre todos en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —¡y el Sabio supremo!— ¡Porque llega a lo desconocido!⁴

Fundamentalmente, se trata de una ampliación y una democratización del acto de ver. El poeta puede llegar a *ver*, percibir, experimentar, enunciar y crear una expresión literaria capaz de iluminar aquello que la sociedad niega u oscurece. El contexto sociopolítico de esta búsqueda en Bolaño y los infrarrealistas es la Latinoamérica de la segunda mitad del siglo XX: una sociedad marcada por una violencia material que, hasta el presente, ha sido encubierta por otra violencia epistémica, cultural e institucional. Para nuestros propósitos la *videncia* es clave porque forma un lazo conexivo entre el hablante poético de los textos infrarrealistas de Bolaño y las enunciaciones, visiones de mundo de los personajes de su narrativa posterior.

En la poesía temprana o *infrarrealista* de Bolaño, la *videncia* tiene varias características que me gustaría destacar aquí a partir del poema *Overol blanco* publicado en 1976. La primera cosa que podemos destacar es que se trata de un poema que desarrolla aspectos de la experiencia del hablante poético y, dado que se trata de un poeta latinoamericano nacido en la década del cincuenta, se trata de una experiencia situada y particular: el fracaso de la utopía izquierdista latinoamericana a manos de una violencia institucional que en las últimas décadas de siglo XX se vio generalizada y cuyo epicentro, por lo menos en lo que respecta a Bolaño como creador literario, se encuentra en Chile.

En términos formales, *Overol blanco* es un poema narrativo extenso, que consta de nueve secciones numeradas y que ocupa más de siete páginas de texto. Por su extensión, es un claro ejemplo de que

⁴ Rimbaud, 2009, p. 69.

Bolaño, ya en 1976, estaba inmerso en la práctica de una poesía narrativa extensa, que dialogaba con los límites del género y que, eventualmente, le llevaría a experimentar en la narrativa.

*OVEROL BLANCO*⁵

El poema comienza con dos epígrafes que son claves para la configuración del territorio poético. El primer epígrafe corresponde a una escena de *La llave de vidrio*, novela de Dashiell Hammett, escritor al cual se le atribuye haber popularizado el estilo policíaco, 'hard-boiled'. El segundo epígrafe es de un poema del surrealista chileno, Humberto Díaz Casanueva, en el que la libre asociación de imágenes toma la forma de un juego de ping-pong. El primer epígrafe conecta al lector con un recurso simbólico: las manchas de la historia impregnadas en el overol, metáfora que alude al rol del poeta vidente. El segundo epígrafe pone en movimiento la libre asociación de los términos que dan forma a las imágenes. Ambos aspectos serán claves para la articulación de la imagen infrarrealista.

La primera sección del poema desarrolla un recorrido semántico y figurativo articulado en el motivo de un viaje que forma parte de la experiencia reciente del hablante poético. En el primer verso, el hablante poético declara «Qué caminos no he recorrido compañeros seriecito en el último asiento del bus» (v. 1.; p. 38) y más adelante en la misma estrofa enfatiza «¡Qué caminos no he recorrido compañeros contándole mis penas a una azafata mexicana!» (v. 6, 7; p. 38). El hablante poético se manifiesta como conocedor de los caminos y poseedor de experiencia de vida. En los versos del 1 al 5 ya se pone en movimiento el segundo epígrafe, ya que los caminos han sido recorridos de múltiples maneras materializándose en varias imágenes del acto de viajar: «seriecito en el último asiento del bus», «filosofando», «curado», «muerto de risa», «jugando ping pong» (v. 1, 2, 3, 4: p. 38).

En la lectura pronto se descubre que no se trata de un viaje de placer, sino de un viaje iniciático, es decir, que lleva a un desplazamiento desde el conocer al saber de la *experiencia*, lo que tendrá secuelas importantes para el hablante poético. El viaje al que se refiere la voz poética es uno que ha puesto a prueba su capacidad como vidente: «Despierto en el miedo» (v. 4; 38) con «un fusil ametrallado-

⁵ Bolaño, 1976a.

ra en el pecho» (v. 5; p. 38), «y el resto de la panamericana que ya no se va a conocer» (v. 6; p. 38). Estos versos hacen referencia simbólica a la violencia de la América Latina de fines de siglo XX pero se refieren a la experiencia del hablante poético en el Chile de 1973 (Bolaño, radicado en México, volvió a Chile por tierra poco antes de que aconteciera el golpe de estado de Pinochet y cayó preso ahí).

En resumen, la primera estrofa del poema tiene la función de introducir el hablante poético a las circunstancias de un viaje iniciático que lo marca como 'poeta' y luego como 'vidente'. La referencia a la carretera «panamericana» (v. 14; p. 38) conecta con la autobiografía del poeta, pero también sitúa al hablante poético dentro de un contexto social, político e histórico específico y apunta al miedo y a la violencia de la América Latina de la década del setenta, es decir: al mal que se impregna en casi la totalidad de su obra. El hecho de que el hablante poético no pueda recorrer toda la «Panamericana» remite a la experiencia política de la generación del poeta. Este es un motivo que informa todas las imágenes utópicas (y distópicas) que el hablante poético desarrolla a lo largo del poema. Finalmente, cabe destacar que el viaje por carretera es uno de los símbolos culturales por excelencia de la generación del autor, siendo que se trata de los herederos de la novela iniciática de siglo XX: *On the road* de Jack Kerouac.

La segunda sección del poema profundiza los elementos introducidos por la primera. El hablante poético se dirige hacia el «Overol blanco» del título del poema y revela que este no es más que un recurso poético cargado de intención semántica: es el «Overol blanco, overol de la historia» (v. 9, p. 38), que remite a un personaje de *La llave de vidrio* que lleva un overol manchado y sucio, producto del trabajo de su dueño, y que alguna vez fue blanco o nuevo. La imagen del overol funciona como receptor de todas las manchas de la experiencia poética, y como testigo de la historia: no hay distancia histórica, toda acción deja sus estragos y el «Overol» los recibe y los exhibe. El poeta vidente tiene la misma función. La imagen fundamental que rige en esta segunda sección, es la del poeta como testigo y como vidente. Múltiples estrofas de esta sección funcionan alrededor del verbo «ver» y tienen el efecto acumulativo de ir ampliando la experiencia poética del hablante y de describir el viaje que este recuenta: «Vi negras escuelas en el horizonte» (v. 17, p. 38), «vi maestras desnudas en tinas floreadas» (v. 18, p. 38). El poeta, como resultado, se revela como ser creativo que tiene la capacidad y la obligación de

ver, y de ver más allá de lo permitido, tal como lo desarrolla la siguiente yuxtaposición de versos: «Vimos puecos [*sic*] y tordos, garzas y pavorreales» (v. 43, p. 39), «Vimos los tres abrazados, cómo las moralejas cambiaban lentamente de color, qué trenes majestuosos, qué paisaje macabro se alzaba» (v. 46-48, p. 39).

La interrupción de otro hablante en medio del acto enunciativo por otra parte, destaca la transgresión social del poeta en su rol de vidente: «¡Cállese hombre que lo van a meter al manicomio y ya vio lo que le pasó al niño!» (v. 54-55, p. 39). Ignorando los clamores del consenso social, el hablante poético prosigue con la enumeración de esos elementos que conforman su experiencia, pues «cosas asquerosas sucedían en la tierra, tenía que decidirme carajo» (v. 69-70, p.40). En esta misma sección, acaso la más contundente del poema, el hablante poético se decide firme en su rol de vidente y prosigue por describir los deberes del poeta-vidente: «¿qué experiencia se echa al bolsillo pero sin transpirar siquiera, tantos peligros gratuitos?» (v. 73-74, p. 40), «¿Qué experiencia salta abismos históricos no como caballito de polo sino de circo?» (v. 81-82, p. 40) y, finalmente, en pro de la función del poema que el lector ahora lee: «¿Qué experiencia se pierde noches y días nublados para rescatar, loquita ella, overoles de lavanderías inimaginables?» (v. 83-84, p.40). La sección concluye con una estrofa sobria, reflexión sobre la suerte del latinoamericano de la generación del poeta y de la diáspora latinoamericana, «con veinte cholgas en la guata y una botella de blanco en la sangre medité sobre mi pasado y mi porvenir» (v. 91-93, p. 40), «desperté con los aullidos de San Pedro en la playa» (v.95, p. 40), «ni me reía ni lloraba» (v. 96, p. 40), «con los desamparados en la playa» (v. 97, p. 40), «mientras el sol se iba por el mar a Japón» (v. 98, p. 40). El hablante se declara sin porvenir y obligado a la diáspora.

La tercera sección del poema parte en respuesta a la sección anterior, «Y así como se va el sol a Japón yo me iré a Australia» (v. 100, p. 40). Esta sección profundiza los temas solamente percibidos en la parte anterior del poema: en primer lugar, el exilio, «¿Quién me soplará al oído que ya no hay nacionalidad que valga y que Mulchén y Coigüe, de espuma y madera instaladas, cagaron a la isla con cuecas anormales?» (v. 109-111, p. 40); y, en segundo lugar, la violencia, «Por debajo de las desgracias latinoamericanas, aburrido de correr literalmente una aventura diaria, cansado de exponer mi pellejo a la muerte amiguita, harto de ver fosas comunes llenas de hermanos»

(vv. 112-115, p. 40). El posible exilio del hablante poético en Australia se ve frustrado al comienzo de la cuarta sección del poema. Esta sección del poema declara: «Última noticia tanto Australia como Canadá cerraron por tiempo indefinido» (vv. 117-118, p. 42), «¡Oh poeta emigrante oh poeta obrero! MIERDA que como tango discurre» (vv. 121-123, p. 42).

La quinta sección del poema vuelve a los temas de la formación, las funciones y las experiencias de la figura 'poeta': «¿En qué consiste tu experiencia poética?» (v. 124, p. 42). El hablante poético reflexiona sobre las experiencias que le han formado y destaca el carácter marginal o *infra*-real de su educación poética: «Caminar como santo huevón por las márgenes del Mapocho. Leer a Borges en los pasillos de la universidad» (vv. 125-126, p. 42), práctica oficial o autorizada que es invertida por la yuxtaposición del verso siguiente, el cual se refiere al acto de leer poesía en los lugares más marginales de Chile, las poblaciones de *infra*-viviendas de pobreza extrema: «leerlo en poblaciones callampa» (v. 127, p. 42). Las experiencias formativas del hablante poético se encuentran en las vicisitudes de la época, evidentes en la particular jerga del hablante, por ejemplo, el verso que declara «Desmayarme cuando sin querer descubro la Colt de mi compañera» (v. 130, p. 42) y, más aún, en las cárceles del régimen de Pinochet, «Salir de la cárcel con la cabeza en alto y los testículos hinchados» (v. 132, p. 42), experiencia que se explora en la siguiente sección del poema.

La sexta sección del largo poema declara, «si estás triste hermano piensa en Roberto Bolaño que solito en la cárcel penquista le hizo un poema a Nueva York» (vv. 135-137, p. 43), analiza la experiencia del hablante poético en la cárcel pinochetista en el sur de Chile y destaca la ironía de su acción poética: «Para cagarse de la risa hermano. Imagínalo sentado en el suelo» (v. 139, p. 43), «escribiendo en los bordes de un periódico» (v. 141, p. 43), «Justo cuando tenía la oportunidad de escribir un bello poema heroico» (vv. 144-145, p. 43). El hablante poético, sin embargo, contesta a esta voz que representa al consenso social, al aclarar la imposibilidad de cualquier tipo de poesía heroica en tales circunstancias, «Lo que pasa es que no pude Un compañero me prestó su lápiz antes que lo llevaran a interrogar» (vv. 148-150, p. 43) y «después nos llevaron en fila india al baño. Parecíamos niños los presos políticos» (vv. 161-163, p. 43). Para rematar, el hablante poético, poco después, al referirse a la imposibilidad de

escribir ese momento de experiencia, hace referencia irónica al famoso verso de Neruda, de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: «Esas noches —para cagarse de frío— pude haber escrito los versos más tristes si los quejidos, gritos, aullidos de patio de los presos comunes me hubiera dejado concentrarme» (vv. 178-182, p. 44).

La séptima sección de *OB* hace un recorrido introspectivo de las experiencias del hablante poético en la cárcel del sur de Chile y, se dirige al recuerdo de una compañera muerta, «asesinada en el patio de una pensión» (vv. 225, 226, p. 45), que simboliza a «las mujeres chilenas [...] vagabundas barrocas históricas mientras sus casas arden» (vv. 230, 232, p. 45). La tristeza del hablante poético frente a todo lo acontecido, la violencia, la represión y la destrucción de todo lo relacionado a la revolución política y cultural de la izquierda latinoamericana de siglo XX, sin embargo, es asimilada mediante la risa, fragmento de la cotidianidad que revela aspectos encubiertos por el paso de la historia: «En el estadio desayunan porotos con piedras [...] La noche es un concierto de pedos contra la Junta» (vv. 233, 238, p. 45).

La última sección del poema vuelve a la problemática de la experiencia del hablante poético. Este aclara la función de su viaje «Tierra de Chillan [...] No vengo a rezar ni a leer a Günter Grass en tu plaza Ni a tomar vino» (vv. 241, 244-245, p. 45). El hablante poético no tiene esa finalidad, sino la de contribuir a su experiencia como poeta-vidente que venía para participar en la revolución chilena, pero que terminó experimentando la represión de esta: «Mi experiencia es otra En la carretera casi me matan casi la desgracia el mentado telurismo el llanto la aventura» (vv. 247-248, p. 45). El hablante se acerca al fin de su relato al declarar, «Oh momio Oh momiecito Oh señor No pondrás barreras de ninguna clase en mi camino» (vv. 254-255, p. 45). Finalmente, el hablante revela el acto de videncia que ha sido su experiencia «Corriendo de esquina a esquina Corriendo de punta a punta Mi experiencia es otra» (vv. 265-266, p. 45), y destaca que la función del poeta es crear realidades alternas.

Para ir redondeando la discusión del infrarrealismo y de la videncia en la poesía temprana de Roberto Bolaño, destacamos que la actitud infrarrealista es un elemento sustancial de cualquier intento de vanguardia artística porque en ella se trata de impulsar «un simple

cambio de la perspectiva habitual»⁶ que tiene como fin «invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida»⁷. En el ensayo de 1925, *La deshumanización del arte* que acuña el término *infrarrealismo*, Ortega y Gasset propone que «la nueva sensibilidad es el cambio de perspectiva: desdén hacia las antiguas formas monumentales del alma que describía la novela, e inhumana atención a la fina estructura de los sentimientos, de las relaciones sociales, de los caracteres»⁸. Es precisamente esa nueva sensibilidad señalada por Ortega y Gasset la que intentan expresar los *infrarrealistas*, sólo que ellos no la desarrollan en referencia a la posguerra europea, sino que le dan forma de acuerdo a la experiencia de su generación. En la poesía infrarrealista, como resultado de todo lo anterior, destaca, por lo menos en la superficie de las cosas, un tono directo, fragmentario y, sobre todo, crítico. La poesía infrarrealista modifica, dialoga, critica y refleja una realidad social impactante y violenta.

La poesía infrarrealista de Bolaño comparte muchos temas, motivos e incluso algunas estrategias formales con la narrativa tardía del autor. Entre ellas hemos identificado aquí, aunque sea de manera superficial, el dialogismo de su obra, la risa liberadora y seudocarnavalesca de la ironía y la sátira, la tendencia hacia la polifonía y la fragmentación como estrategias subversivas y realistas a la vez (en cuanto a que la fragmentación es el símbolo de la subjetividad del siglo XXI en los países bajo el signo del capitalismo neoliberal).

Finalmente, quiero destacar que la *videncia* de la perspectiva infrarrealista, ilumina la experiencia *alterna*, marginal o *infrarreal* del narrador y del hablante poético. El hablante poético infrarreal habla desde una experiencia no oficial y podemos ver que sus personajes están siempre desligados del poder, de sus discursos, geografías e instituciones y que, como tal, no reciben visibilidad en los discursos oficiales. En las palabras de Bolaño el infrarrealismo fue un

movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora [...] de una realidad sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin sub-

⁶ Ortega y Gasset, 1992, p. 70.

⁷ Ortega y Gasset, 1992, p. 71.

⁸ Ortega y Gasset, 1992, p. 71.

vertir, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, sin adoptar por el momento, aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto, «Overol blanco y otros poemas», *Punto de partida*, 49-50, 1976a, pp. 31-46.
- Bolaño, Roberto, «La nueva poesía latinoamericana», *Plural*, 68, 1976b, pp. 41-49.
- Bolaño, Roberto, «Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto infrarrealista», 1976c, disponible en <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>.
- Braithwaite, Andrés, Ed., *Bolaño por sí mismo*, Concepción, Universidad Diego Portales, 2006.
- Dussel, Enrique, *Materiales para una política de liberación*, México, Plaza y Valdés, 2007.
- Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas, 2005.
- Moreno Villareal, Jaime, «Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo», *Letras libres*, 174, 2013. Electrónico.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, México, Porrúa, 1992.
- Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno. Carta del vidente*, Vigo, Maldoror, 2009.

⁹ Bolaño, 1976b.