

“Personas que hablan con otras personas”

Estéticas y políticas de lo cotidiano en la obra de Roberto Bolaño



Benjamin Loy

Instituto de Filología Románica, Ludwig-Maximilians-Universität München.
Munich, Alemania

Recibido: mayo de 2024

Aceptado: julio de 2024

Resumen

Entre las preguntas sorprendentemente poco exploradas de la obra de Bolaño cuenta también el interrogante por el papel de la categoría de lo cotidiano. Fenómeno tan omnipresente como elusivo, lo cotidiano ha ocupado a filósofos modernos desde Heidegger y Lukács hasta Blanchot; asimismo, ha sido el núcleo de numerosas poéticas del siglo XX de las vanguardias en adelante. El presente artículo pretende discutir las dimensiones estéticas y políticas de los múltiples accesos a lo cotidiano en la obra de Bolaño. Partiendo de una breve discusión de sus comienzos infrarrealistas, el análisis se centrará en una lectura de *Estrella distante* (1996), novela en la que la representación de lo cotidiano se proyecta en relación con toda una red intertextual de estéticas afines a ese fenómeno, desde la (anti-)poesía de Nicanor Parra y Enrique Lihn hasta las poéticas de lo cotidiano en un autor como William Carlos Williams.

PALABRAS CLAVES: Roberto Bolaño, vida cotidiana, intertextualidad, infrarrealismo, estrella distante.

“People Talking about Other People”: Aesthetics and Politics of the Everyday in the Work of Roberto Bolaño

Abstract

Among the surprisingly little explored questions in Bolaño's work is the role of the category of the everyday. A phenomenon as omnipresent as it is elusive, the everyday has occupied modern philosophers from Heidegger and Lukács to Blanchot; it has also been at the core of numerous twentieth-century poetics from the avant-garde onwards. This article aims to discuss the aesthetic and political dimensions of the multiple accesses to the everyday in Bolaño's work. Starting with a brief discussion of his infrarealist beginnings, the analysis will focus on a reading of *Estrella distante* (1996),

a novel in which the representation of the everyday is projected in relation to a whole intertextual network of aesthetics related to this phenomenon, from the (anti-)poetry of Nicanor Parra and Enrique Lihn to the poetics of the everyday in an author such as William Carlos Williams.

KEY WORDS: Roberto Bolaño, everyday life, intertextuality, infrarrealism, distant star.

“Pessoas que falam com outras pessoas”: estéticas e políticas do cotidiano na obra de Roberto Bolaño

Resumo

Entre as questões surpreendentemente pouco exploradas na obra de Bolaño está o papel da categoria do cotidiano. Tão onipresente quanto elusivo, o cotidiano ocupou os filósofos modernos, de Heidegger e Lukács a Blanchot, e também esteve no centro de várias poéticas do século XX, da vanguarda em diante. Este artigo tem como objetivo discutir as dimensões estéticas e políticas dos múltiplos acessos ao cotidiano na obra de Bolaño. Começando com uma breve discussão de seus primórdios infrarrealistas, a análise se concentrará na leitura de *Estrella distante* (1996), romance em que a representação do cotidiano é projetada em relação a toda uma rede intertextual de estéticas relacionadas a esse fenômeno, desde a (anti-)poesia de Nicanor Parra e Enrique Lihn até a poética do cotidiano em um autor como William Carlos Williams.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño, vida cotidiana, intertextualidade, infrarrealismo, estrela distante.

“Subvertir la cotidianidad”: dimensiones estéticas y políticas de lo cotidiano en Bolaño a partir del infrarrealismo

La crítica de la obra de Roberto Bolaño con frecuencia ha llamado la atención sobre el hecho de que el universo del autor y su noción del mundo y de la literatura estarían marcados por un agotamiento de lo épico y, a raíz de ello, por una preponderancia de la melancolía (véase, por ejemplo, Siskind, 2019). En algunos casos, esta observación ha ido de la mano con la crítica de que el mundo del autor sería también un espacio post-político, en el sentido de que “politics as such are almost completely absent; instead, when people talk it is mostly about other people” (Franco, 2009: 210). Esta afirmación de Jean Franco plantea una pregunta decisiva sobre las características de la política (o mejor dicho: de lo político) en la obra de Bolaño. Para ser más preciso: ¿es posible que “la simple conversación entre personas” encubra una dimensión política? ¿O el carácter político de una obra tendría que derivarse, como sugiere la crítica británica, necesariamente de la negociación de preguntas y temas “mayores” que trasciendan el espacio de la conversación privada? Estas preguntas resultan de particular interés porque remiten a otro aspecto sorprendentemente poco explorado de la obra de Bolaño: la dimensión de lo cotidiano. Ese cotidiano, lo “ordinario” se puede entender, en un primer paso, precisamente como una categoría opuesta

a lo extra-ordinario, lo excepcional o, si se quiere, también a lo épico (entendiendo aquí todas estas categorías como escenarios privilegiados de la política “como tal” en el sentido de Franco).

Ante esas preguntas, este presente artículo pretende discutir las dimensiones estéticas y políticas de lo cotidiano que han marcado la obra de Bolaño desde sus inicios literarios en el marco neovanguardista del infrarrealismo hasta sus textos narrativos de los años 90. Dos dimensiones merecen una atención especial en ese contexto: por un lado, las referencias intertextuales a las que recurre Bolaño en su obra para construir lo que podríamos llamar su estética de lo cotidiano; y, por el otro, la dimensión del lenguaje y el carácter dialógico y conversacional de muchas de sus obras (en el sentido de una puesta en escena de esas “personas que hablan con otras personas”).

Considerando el movimiento infrarrealista como punto de partida de las reflexiones y prácticas estéticas y políticas de Bolaño, no deja de llamar la atención que el enfoque del primer manifiesto del grupo, redactado básicamente por Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro, postule ante todo una noción diferente de lo cotidiano. Si bien la relación evidente con el surrealismo se ha discutido ampliamente con respecto al infrarrealismo —véanse los trabajos de Cobas Carral (2006) y de Madariaga Caro (2010)—, cabe destacar aquí que los infrarrealistas no se interesan tanto por las zonas del subconsciente y de lo irracional ni por las prácticas surrealistas; en cambio, abogan decididamente por un acercamiento diferente a lo cotidiano y su representación a través del arte, considerando que en ese proyecto reside también el potencial político del movimiento. Ante “una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, los infras se consideran parte de un acontecer cultural vivo”, que se caracteriza por su distancia tanto del mercado literario como de las instituciones oficiales para privilegiar el modelo de un “creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante vellas hartes” (Bolaño, 1977: 6). Más allá de las invectivas típicamente vanguardistas contra el sistema literario y el uso irónico de su presumida falta de cultura, cabe resaltar aquí la referencia enfática a la cotidianidad como el espacio de inspiración y de intervención de los infras. Al celebrar “[e]l poema interrelacionando realidad e irrealidad”, el movimiento neovanguardista no busca la evasión o lo irracional, sino una base para “[c]rear las herramientas para la subversión cotidiana” o, como postula la frase quizás más célebre del texto: “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: 1977: 7).

La dimensión política subyacente a esta propuesta estética apunta, de manera análoga a la de los surrealistas, a una crítica del realismo y sus problemáticas representaciones de la realidad. Esto concierne en particular a la esfera de lo cotidiano, ya que, como nota Sheringham en su estudio sobre lo cotidiano en la literatura francesa, “the everyday, as constructed in the realist work, becomes part of a wider project where the presentation of everyday reality is clearly subservient to other ends, literary and ideological” (2006: 41). La crítica literaria —desde Lukács en adelante— ha descrito extensamente esas implicaciones políticas del realismo decimonónico, en particular, las que derivan de su estética descriptiva de lo cotidiano que, como postula Franco Moretti con vistas a Erich Auerbach y Karl Mannheim, “was not neutral at all: its effect was to inscribe the present so deeply into the past that alternatives became simply unimaginable” (2013: 93). Dicho de otra manera: el realismo tradicional poseía una dimensión política esencialmente conservadora en su representación de lo cotidiano, ya que cada elemento aparecía —reforzado por la posición de los narradores omniscientes de la novela realista— como parte natural del mundo burgués del siglo XIX y de sus sistemas de saber y poder:

Here the everyday is an external spectacle laid on for a privileged viewer. Explained and exposed, it lends itself to judgement and categorization. This perspective is eminently compatible with the various forms of organized knowledge whose rise the novel accompanied and to some degree abetted: history, sociology, anthropology and folklore, economics, psychology, philology. Everyday life is scrutinized, situated, classified, and evaluated. (Sheringham, 2006: 42)

Es precisamente en contra de esa representación ideológicamente prefigurada de lo cotidiano que se posicionan los surrealistas y también los infrarrealistas al postular una forma de atención diferente hacia la realidad cotidiana.¹ En oposición a las grandes narraciones de la novela realista, que presenta siempre un sistema-mundo nivelador de la complejidad de lo real, las vanguardias parten de la idea de una revisión y revivificación de las esferas cotidianas. En ellas residen la clave de la existencia humana y sus potenciales liberadores, por lo que la observación y la experimentación con la cotidianidad se vuelven el centro de las prácticas (neo)vanguardistas. El manifiesto infrarrealista articula este aspecto de manera clara al postular: “Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN” (Bolaño, 1977: 6).

Esta revaloración de lo cotidiano desde una perspectiva fundada en las prácticas y posiciones de las vanguardias históricas experimenta, claro está, importantes modificaciones a lo largo de la obra de Roberto Bolaño. La existencia del movimiento infrarrealista es efímera y sus aspiraciones artísticas de cambiar la poesía mexicana son, tal como se representan en *Los detectives salvajes*, ilusorias; lo que queda evidente en la novela, sin embargo, es el impacto que la experiencia poética compartida en la capital mexicana de los años setenta tiene en la vida de los personajes, en su existencia cotidiana. En el momento post-revolucionario de América Latina, en el que “la política como tal” (Franco) ya ha perdido la noción utópica de las décadas precedentes, el enfoque cambia necesariamente de espacio, es decir, de la Historia con sus grandes relatos y escenarios ideológicos hacia los núcleos más privados (y cotidianos) en los que básicamente “personas hablan con otras personas”. La consecuencia que extrae Bolaño de este giro es, como observa David Kurnick en su reciente estudio sobre *Los detectives salvajes*, “his preoccupation with friendship as the most meaningful unit of social and ethical life” (2022: 7). De ello resultan importantes implicaciones políticas en la obra de Bolaño: son las amistades y las formas de convivencia comunitaria más diversas e insertadas en el espacio de lo cotidiano —y con esto también las formas del habla cotidiana operando en estas relaciones— que sirven como punto de partida para reflexiones sobre el destino de América Latina. Esto no significa que sean necesariamente “post-políticas”, como señala Franco.²

1 No deja de sorprender el hecho de que el primero en usar el término “infrarrealismo” haya sido un pensador nada afín a las estéticas modernistas. José Ortega y Gasset lo emplea en *La deshumanización del arte* (1925) para describir el cambio de perspectivas operado en la literatura moderna precisamente (y nótese el carácter despreciativo de la descripción): “Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida. [...] El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos [...]: 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” (1987: 76-77).

2 Kurnick ilustra ese aspecto a través de una ingeniosa interpretación de Ulises Lima que funcionaría —en cuanto carácter pero también mediante la carga semántica de su nombre— como una especie de figura metonímica de esa transformación de las grandes utopías latinoamericanas: “‘Ulises Lima’ condenses the dream of continental regeneration into the space of a friendship, as if Vasconcelos’s vision of Latin America reborn were being broken into its smallest social units: this friend and that one, knitting the continent together with pit stops on a road trip, a truly infrastructural approach to the fantasy of a Latin American totality. This is a joke, of course, but not only one. Vasconcelos’s ideal of continental renaissance was always tinged with vainglory, narcissism, and elitism. Bolaño offers a perambulatory, lumpen afterimage of that fantasy: the name ‘Ulises Lima’ is a monument to the continental vision that would have made sense of it” (2022: 146).

Por un lado, se reactiva —en el contexto del infrarrealismo y su “historización” en *Los detectives salvajes*— la mencionada perspectiva surrealista que no se limita a un mero postulado estético sino a la transformación de la noción de lo cotidiano y su potencial liberador;³ por el otro lado, Bolaño expande de manera considerable esta reflexión sobre lo cotidiano en otros contextos y en otras obras.

A continuación, se analizará la representación de lo cotidiano en *Estrella distante* (1996), novela en la que esa reflexión sobre lo ordinario probablemente aparece con mayor impacto en cuanto a sus implicaciones estéticas y políticas. Lo que se pretende demostrar en lo que sigue es ante todo de qué manera la novela plantea una lectura estético-política de lo cotidiano como dimensión clave de un mundo y una literatura post-épica en el contexto del golpe militar en Chile. Entiendo este último como el evento que, como ningún otro, sella el fin de las utopías políticas de los años setenta en América Latina (véase al respecto también el estudio de Avelar, 2000). En las diferentes historias que conforman la novela, conectadas todas por la narración-marco de la búsqueda de un poeta-asesino de la dictadura militar, Bolaño usa la narración de las vidas privadas de un grupo de amigas y amigos poetas antes y después del golpe para desarrollar una serie de reflexiones sobre el significado de lo cotidiano. Las dimensiones políticas de este último se constituyen, como se analizará a continuación, a partir de una serie de alusiones intertextuales claves y relacionadas con determinadas “poéticas de lo cotidiano”, en particular con la (anti-)poesía de Nicanor Parra y Enrique Lihn y la obra del poeta estadounidense William Carlos Williams; al mismo tiempo, la novela integra una serie de reflexiones sobre las dimensiones lingüísticas de esa representación de lo cotidiano, que se derivan directamente de las poéticas de dichos autores y que se discutirán en la última parte de este análisis.

Poetas del mundo terrenal: lo cotidiano en *Estrella distante* (1996)

Si el tema de lo cotidiano puede reclamar una importancia general para la obra de Roberto Bolaño, es probablemente su novela corta *Estrella distante* la que lo trata de manera más aguda, tanto con respecto a las implicaciones políticas mencionadas como en el sentido de una reflexión meta-literaria sobre la importancia de lo cotidiano para su propia escritura. Sin querer analizar aquí en profundidad la novela como tal, la historia en torno a la búsqueda del poeta y asesino Carlos Wieder por un narrador alter-ego de Bolaño remite de manera constante a esos espacios de la vida cotidiana en el contexto del golpe militar en Chile en 1973. Sin embargo, la dimensión meta-literaria con respecto al nexo entre cotidianidad, estética y política se revela sobre todo al considerar las dimensiones intertextuales de la novela y, en particular, la representación de Carlos Wieder como un *Wiedergänger* (una especie de espectro o zombi) de la literatura moderna o, para ser más preciso, de un determinado tipo de *poesía* moderna. Wieder, autoproclamado vanguardista y colaborador del régimen pinochetista, encarna la lógica de la excepcionalidad en términos políticos y estéticos: se presenta como un poeta que se considera superior a sus pares, cuyo entorno vital mundano desprecia, y se lanza a la fama a raíz del estado de excepción que impone la dictadura chilena. De las múltiples descripciones del personaje, que ocupan los primeros capítulos del texto, es posible deducir que Wieder, esa amalgama de diferentes discursos vanguardistas y neovanguardistas, funciona como una especie de *Kunstfigur*. Como tal, encarna una importante vertiente de la poesía moderna caracterizada por un distanciamiento fundamental del mundo cotidiano. Wieder, en su poesía y en sus enigmáticas afirmaciones ante los participantes del taller de letras

³ “Surrealist experimentation is not confined to aesthetic activity: it operates directly in the realm of lived experience. The everyday is seen as a field of practice and experiment principally in the areas of love, street life, sense experience, and what Freud called the psychopathology” (Sheringham, 2006: 70).

en Concepción en el tiempo previo al golpe de Estado, representa un rechazo de la realidad cotidiana, tal como buena parte de la poesía moderna lo ha articulado en sus tendencias antirreferenciales y anti-comunicativas como las describió el clásico estudio de Hugo Friedrich:

La poesía intelectual coincide con la alógica en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, rechaza la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia a la inteligibilidad limitada, substituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo, cuyos contenidos se mantienen sólo gracias a su lenguaje, a lo ilimitado de su fantasía o a su irreal juego de ensueños y no porque reproduzcan el mundo o expresen unos sentimientos. (1959: 226)

Todas estas características marcan también la poesía y los actos poéticos de Carlos Wieder en la novela que son descriptos por el narrador de manera irónica y burlesca (acerca de la función de la ironía en la novela, véase también Loy, 2018). Lo que destaca en estas descripciones es, ante todo, la insistencia del narrador en lo que podríamos llamar la manifiesta irrelevancia social de la poesía de Wieder. Esta resulta, en primer lugar, de la total falta de inteligibilidad de un arte que se agota en puros gestos de un radicalismo formal, lo que se hace explícito en el texto en varios momentos, por ejemplo, cuando se describen las reacciones del público de Wieder en uno de sus actos de *aeropittura* sobre un aeródromo militar. Los reunidos se interesan menos por las aventuras poéticas del poeta volador que por sus propios problemas cotidianos, de los que la poesía del neovanguardista parece totalmente lejana:

Incluso los incondicionales de Wieder, en vez de aguardar en silencio la reaparición del avión o interpretar de cien formas diferentes aquel ominoso cielo vacío, se enzarzaron en comentarios prácticos sobre la vida cotidiana que sólo muy tangencialmente atañían a la poesía chilena, al arte chileno. (Bolaño 1996: 90)

La distancia absoluta e intencional de la vida cotidiana resulta tanto más irónica en el caso de Wieder considerando que el postulado clave de las vanguardias era, siguiendo la fórmula conocida de Peter Bürger, precisamente la eliminación de las fronteras entre vida y arte, es decir, la revolución de la vida desde el arte mismo (2000: 103). Si bien Bolaño compartía —como se observaba en la lectura del manifiesto infrarrealista— hasta cierto grado esa aspiración principal de las (neo)vanguardias en cuanto al potencial transformador del arte, su lectura de la historia efectiva de las vanguardias históricas y de sus sucesores neovanguardistas es decididamente crítica: por un lado, el desprecio por lo cotidiano y la búsqueda vanguardista de formas cada vez más radicales en cuanto a la destrucción del lenguaje y de un sentido inteligible de la obra de arte han contribuido, para Bolaño, a su irrelevancia social; por el otro, su afán de revolucionar la sociedad y de transformar al poeta en un líder político han acercado a las vanguardias más de una vez en la historia a movimientos autoritarios y fascistas (como prueba el caso de Wieder y los personajes de *La literatura nazi en América*).

Ante ese panorama histórico, que conecta —como en muchos casos de la obra de Bolaño— figuras y textos de la modernidad europea con constelaciones latinoamericanas de los años sesenta y setenta, *Estrella distante* plantea una relectura de las problemáticas posturas estéticas y políticas de la literatura y, en especial, de la poesía moderna. La revisión abarca no solamente de manera fundamental la relación de la poesía con lo cotidiano, sino también una serie de referencias a una especie de “contracanon” poético al recurrir a autores cuyas obras se sitúan de la misma manera crítica que el texto del propio Bolaño ante las aporías y callejones de la poesía moderna y de las vanguardias. Consecuentemente, ocupan un lugar clave en la novela —y en la obra de Bolaño en general— las poéticas de Nicanor Parra y de Enrique Lihn, cuya

importancia se explica a raíz de dos aspectos en particular. Por un lado, las obras de ambos autores se caracterizan por una orientación diferente hacia los objetos o contenidos de la poesía: en un acto de demarcación decidida de la poesía moderna espiritual, Parra y Lihn abogan por un retorno de la poesía al mundo terrenal y, en estrecha relación con ello, por una labor con el lenguaje diferente de las prácticas modernas y vanguardistas. Esta última se caracteriza por la incorporación masiva de registros coloquiales como parte esencial del mundo cotidiano del ser humano; por el otro lado, los discursos poéticos de Parra y Lihn parten de un registro esencialmente irónico y paródico, así como de una ruptura con el modelo de autor propio de la poesía moderna y de ciertas vanguardias, es decir, el poeta vate o, en términos de Vicente Huidobro, “el poeta como pequeño dios”.

En el caso de Nicanor Parra, ese alejamiento de una poética “celestial” o “fuera del mundo”, como la representa el aviador Wieder en la novela, ya es evidente en uno de los antipoemas titulado “Manifiesto”. En este, el antipoeta reclama el retorno de la poesía a los objetos y al lenguaje del mundo terrenal: “Contra la poesía de las nubes / Nosotros oponemos / La poesía de la tierra firme / Cabeza fría, corazón caliente / Somos tierraafirmistas decididos” (2006: 146). En palabras de Enrique Lihn, la antipoesía de Parra efectúa una especie de “giro antropológico” y realista, ya que su objeto y sujeto “es el hombre concreto [...] despejado de atributos demiúrgicos que mistifiquen su realidad o la alejen del común denominador humano que el realismo, ante todo, trata de definir” (1966: 63). Asimismo, en su volumen con el llamativo título *La musiquilla de las pobres esferas*, Lihn afirma: “Me cae mal esa Alquimia del Verbo, / poesía, volvamos a la tierra” (1969: 19). La dimensión política de ese escepticismo de Lihn, quién igual que Parra aparece como referencia intertextual clave en *Estrella distante*⁴, resulta también de su experiencia como observador crítico del desarrollo de la Revolución Cubana durante los sesenta, por lo que pronto se demarcará de la eufórica alianza entre arte y política de su época, al formular lo que perfectamente podría funcionar como lema de la poética de Bolaño: “De la revolución prefiero la necesidad de conversar entre amigos” (1969: 32). En ese sentido, las obras de Lihn y de Parra se distancian al mismo tiempo de las abstracciones formales de las vanguardias históricas como del realismo clásico y, además, de las aspiraciones políticas y de los conceptos de autor derivados de esta tradición que en América Latina siguen reclamando vigencia en las décadas de los sesenta y setenta. Su definición de un poeta, sostiene Lihn, opone “[a] la figura del explorador del cosmos [...] la figura del explorador del hombre mismo, que traiga a la superficie continuamente nuevos elementos, identidades o relaciones de lo real” (1966: 63).

Bolaño retoma en *Estrella distante* esta orientación hacia lo que hemos llamado — retomando el título del clásico estudio de Auerbach sobre Dante— una estética del “poeta del mundo terrenal”: en una revisión crítica de las vanguardias y de la poesía moderna desde un punto de vista posmoderno, lo cotidiano ocupa un lugar central como base de una estética literaria y una posición ética más allá de la modernidad y sus ansias de huir o destruir lo que percibía como mundano y banal. Las referencias intertextuales que sirven para fundamentar esta genealogía alternativa no se limitan a Parra y Lihn. Habría que incluir por lo menos a un autor más en este contexto de la novela: el poeta moderno estadounidense William Carlos Williams. Su aparición en el capítulo sobre Juan Stein remite una vez más a una línea alternativa al seno de la poesía moderna, ya que la obra de Williams —contemporánea a las vanguardias históricas— se centraba precisamente en una relación intrínseca y afirmativa del poeta con respecto a la vida cotidiana y sus registros. Esa dimensión se incorpora en la cita sobre Williams en *Estrella distante* que amerita repetirse extensamente aquí:

4 “La poesía chilena [...] va a cambiar el día que leamos correctamente a Enrique Lihn, no antes. O sea, dentro de mucho tiempo”, afirma categóricamente una de las figuras al principio de la novela (Bolaño 1996: 26).

Otras veces [Juan Stein] decía que iba a utilizar el marco para poner una fotografía que tenía de William Carlos Williams vestido con los aperos de médico de pueblo, es decir con el maletín negro, el estetoscopio que sobresale como una serpiente bicéfala y casi cae del bolsillo de una vieja chaqueta raída por los años pero cómoda y efectiva contra el frío, caminando por una larga acera tranquila bordeada de rejas de madera pintadas de blanco o verde o rojo, tras las cuales se adivinan pequeños patios o pequeñas porciones de césped —y algún cortacésped abandonado en mitad del trabajo—, con un sombrero de ala corta, de color oscuro, y los lentes muy limpios, casi brillantes, pero con un brillo que no invita a los excesos ni a los extremos, ni muy feliz ni muy triste y sin embargo contento (tal vez porque va calentito dentro de su chaqueta, tal vez porque sabe que el paciente al que visita no se va a morir), caminando sereno, digamos, a las seis de la tarde de un día de invierno. (1996: 63)

La descripción de la fotografía de Williams es una paráfrasis de varios de los poemas más conocidos del autor estadounidense (como “The Red Wheelbarrow”). La mayoría de ellos giran en torno a la vida rural de la gente común y corriente de su ciudad natal de Rutherford, en el Estado de Nueva Jersey, a principios del siglo XX, donde Williams pasó su vida combinando la labor de poeta precisamente con el oficio de médico. La imagen de Williams que crea Bolaño es la de un artista con los pies en la tierra⁵ en el sentido más estricto de la palabra: el poeta-médico *caminante* funciona como contrapunto absoluto en comparación con las actitudes megalómanas del aviador Carlos Wieder, cuyo programa vanguardista constituye siempre el telón de fondo ante el que se desarrolla esa poética intertextual crítica de los poetas del mundo terrenal de Bolaño, que —retomando las palabras de la descripción de Williams— “no invita a los excesos ni a los extremos”. El modelo Williams —al igual que las poéticas de Parra y Lihn— se construyen en oposición visible a la vida inquieta y sin residencia fija del vanguardista Carlos Wieder, que se encuentra siempre “fuera del mundo” con su “poesía del aire”. Siempre se encuentra lejos de cualquier cotidianidad que le es banal y odiosa (de ahí también la recreación obvia de Wieder como un *dandy* moderno, esa figura fría y artificial por antonomasia frente a las despreciadas masas de la sociedad moderna —véase al respecto también Loy (2018)—. La poesía “aterrizada” de Williams corresponde en muchos sentidos a lo que Enrique Lihn aludió en su momento con su concepto de una “poesía situada”:

La poesía situada [...] es una poesía de circunstancias en el sentido que trata de recoger el contexto en que ha sido escrita, no lo rehúye, se declara histórica, [...] un discurso inserto en una situación. [...] Una poesía que queda atada en un tiempo, que trata de aprehender el contexto, que parte de una circunstancia, que está ligada biográficamente al autor, aunque no necesariamente el tipo que habla lo que yo escribo sea Enrique Lihn. (cit. en O'Hara, 1996: 55)

Al igual que Williams y Parra, la poesía de Lihn —y la transposición de Bolaño de las tres poéticas en la novela— parte de la idea de que la poesía es esencialmente un espacio de resonancia de personas, temporalidades y localidades concretas, es decir, que funciona como una forma de dignificación de lo mundano y de lo cotidiano. Esta postura implica también una reflexión específica en cuanto a la constitución lingüística de esas “situaciones” en el sentido de Lihn, es decir, de los registros del habla que se encuentran sujetos a constantes cambios y, por lo tanto, se relacionan una vez más con la dimensión de lo concreto que la poesía moderna —al estilo de Wieder— anhelaba borrar.

⁵ Véase, por ejemplo, la fórmula de Williams que caracteriza tanto su poesía como su modelo de autor, “with feet planted on the ground”, tal como aparece en su poema “Thursday”: “I remain now carelessly / with feet planted on the ground / and look up at the sky— / feeling my clothes about me, / the weight of my body in my shoes, / the rim of my hat, air passing in and out / at my nose— / and decide to dream no more” (1986: 157).

“Hágase la luz, ¿cachai?” —el lenguaje de lo cotidiano en *Estrella distante*

Parra, Lihn y Williams —al igual que Bolaño— se caracterizan entonces por poéticas que construyen espacios de resonancia para el lenguaje de la vida cotidiana, así como por una labor poética sobre este lenguaje. Quizás una de las herramientas más importantes de este tipo de poesía sea su carácter lúdico, el juego muchas veces irónico con diferentes registros que también Bolaño integra de manera paradigmática en la descripción del primer acto poético de Wieder, cuando el narrador de la novela intercambia opiniones con el loco Norberto en un campo de prisioneros en el sur de Chile. Ante la escritura de los primeros versos del *Génesis* por parte de Wieder, tienen la siguiente conversación:

Y escribía en latín, dijo Norberto. Sí, dije yo, pero no entendí nada. Yo sí, dijo Norberto, no en balde he sido maestro tipógrafo algunos años, hablaba del principio del mundo, de la luz y de las tinieblas. *Lux* es luz. *Tenebrae* es tinieblas. *Fiat* es hágase. Hágase la luz, ¿cachai? A mí Fiat me suena a auto italiano, dije. (1996: 40)

Ante el gesto de Wieder como poeta con aspiraciones divinas de fundador violento de un nuevo mundo y en un lenguaje ininteligible para su público popular y obrero en la tierra, Bolaño aquí desenmascara otra vez la irrelevancia y ridiculez de esa actitud al reducir precisamente el imperativo vacío del “FIAT” divino al imaginario cotidiano de una marca de autos. Donde la poesía modernista de Carlos Wieder siempre está en busca de un lenguaje atemporal, Bolaño— a través de sus referencias intertextuales en *Estrella distante*— insiste en el nexo entre el lenguaje de sus personajes con lugares y momentos históricos y biográficos concretos, es decir, con el universo de lo cotidiano y, en palabras de Enrique Lihn, de lo “situado”. De esa manera, en las huellas (auto-)biográficas de los narradores, se rastrean también sus respectivas formas de hablar como, por ejemplo, en el caso del narrador pero también del detective Abel Romero al final de la novela, en las distintas variedades del español chileno y peninsular (véase al respecto también Loy, 2020). Estas variedades y sus marcas geográficas y temporales concretas conforman —junto a variantes mexicanas, argentinas o peruanas en otras novelas del autor— la característica “enunciación híbrida” (Morales, 2008: 41) de Bolaño, en la que se observa, además, una carga afectiva constante en relación con los registros coloquiales. Esto se hace evidente en *Estrella distante*, por ejemplo, cuando el narrador reflexiona al comienzo de la novela —a más de veinte años de distancia de los acontecimientos de su juventud en Chile y desde su actual lugar de residencia en Cataluña— sobre las emociones y asociaciones que le provoca el uso de la lengua de su propio pasado: “Nosotros casi nunca tuvimos plata (es divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche)” (1996: 16); o cuando escribe en *La literatura nazi en América* en el capítulo sobre Wieder y la relación de las hermanas desaparecidas con su futuro asesino: “Emilio Stevens pololeaba (la palabra *pololear* me pone la piel de gallina) con María Venegas” (Bolaño 1996b: 189). Al atribuir efectos afectivos a las palabras en forma de diversión u horror, el narrador autobiográfico de Bolaño transforma su experiencia en una forma lingüística consciente de su propia historicidad. De este modo —y aquí radica un aspecto decisivo del uso que Bolaño hace del lenguaje en general— cada acto de habla de los personajes se inserta en una situación de enunciación específica cuyos componentes espacio-temporales, como parte de la historia vital y cotidiana del hablante, forman un espacio de resonancia para esta historia (a diferencia de los poetas modernos y sus fantasías de crear lenguajes para pequeños círculos de iniciados o, de pleno, ininteligibles para cualquiera).

Mediante este uso del habla cotidiana en sus textos, Bolaño articula un aspecto que Ignacio Echevarría ha señalado a propósito de la antipoesía de Nicanor Parra: el hecho

de que la antipoesía, con su enfoque en el lenguaje cotidiano, siempre puede leerse como un “intento reiterado y siempre insatisfactorio de reedificar ese sentimiento de comunidad [perdido], o al menos su utopía, a través de la palabra poética, entendida ésta como cristalización de una lengua verdaderamente común” (Echevarría, 2007: 202). Mientras que, como se ha mencionado al principio, Carlos Wieder alias Alberto Ruiz-Tagle habla un español atemporal —“[e]se español de ciertos lugares de Chile (lugares más mentales que físicos) en donde el tiempo parece no transcurrir” (Bolaño, 1996: 16)— en las expresiones de los otros personajes de Bolaño siempre resuenan los mundos cotidianos de su propia impronta lingüística (con sus respectivas marcas generacionales, sociales o geográficas).

Conclusión: el espacio precario de lo cotidiano o los límites del arte

Lo que plantea Bolaño en forma de una literatura consciente de su propia historicidad implica en último término la idea —sumamente política— de una consciencia de los límites del arte: donde el modernismo al estilo de un Carlos Wieder postula un ideal transgresor del arte, que —como queda claro en su poesía aérea y en la transformación de sus víctimas en simple material humano o visual— persigue siempre una forma violenta de derribar sus propios límites con la realidad, Bolaño en *Estrella distante* crea repetidamente escenas que se centran en la cuestión de las limitaciones de la ficción en relación con la vida. Esto se hace evidente cuando se dice acerca de otra poeta del taller asesinada por Wieder que “no se mata a nadie por escribir mal, menos si aún no ha cumplido los veinte años” (1996: 43). El hecho de que Carlos Wieder esté dispuesto a matar a todos aquellos a los que considera estéticamente inferiores, remite aquí metonímicamente a las distorsiones ideológicas y a la fase violenta del modernismo, con el que los discursos artísticos de las vanguardias compartían a menudo precisamente esta lógica de la transgresión y de los esquemas amigo-enemigo. Sin embargo, el hecho de que existan dimensiones de la vida más allá del espacio del arte y la literatura, ante las cuales todas las cuestiones estéticas palidecen hasta la insignificancia, queda probablemente mejor ilustrado por el episodio que rodea al director del segundo taller de poesía en la novela: Diego Soto también abandona Chile tras el golpe y pronto encuentra trabajo como profesor de literatura en el exilio en Francia, donde se establece en una vida burguesa. Esta vida se ve abruptamente interrumpida cuando, de regreso de un congreso en España, intenta ayudar a una indigente atacada por neonazis en la estación de tren de Perpiñán y muere apuñalado:

Entre Tel Quel y el OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos. En cualquier caso deja caer en el umbral su bolso de viaje, los libros, y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen. (1996: 80)

La escena es prueba de que más allá del ámbito de la literatura como tal, representada aquí de forma paradigmática por *Tel Quel* y OULIPO, existe un ámbito que es frecuente en la obra de Bolaño y en el que se propaga una especie de “ética de la acción” (véase al respecto también Andrews, 2014): es la esfera de lo cotidiano en el que el verdadero heroísmo es posible a pesar o justamente por efectuarse muchas veces a escondidas y sin esperar nada a cambio más allá de salvar la propia integridad.⁶ A diferencia de Carlos Wieder, que es más un actor que un héroe necesitando siempre de un público (mudo) para realizar sus puestas en escenas (seudo-)heroicas, el verdadero héroe (y poeta) en el sentido de Bolaño se enfrenta, como Diego Soto, a la realidad nada

⁶ Otro caso paradigmático en la obra de Bolaño que funciona de manera similar al de Diego Soto sería el ejemplo del “Ojo Silva” en el cuento homónimo cuando rescata a dos niños en la India.

más que con su lenguaje desnudo, que es su única forma de armamento. “El español adverso del sur de Chile”, con el que Soto ataca a los neonazis, nos remite a la idea de un (anti-)héroe surgido de su enfrentamiento con la realidad cotidiana que es, como ya denunciaba el manifiesto infrarrealista, un espacio siempre precario y marcado por la violencia de la que no hay escape. Ante ella palidecen tanto las (ir)realidades modernistas y vanguardistas como los gestos y discursos vacíos de una literatura comprometida ante el horizonte posrevolucionario de la América Latina de los 70 en adelante. Lo que queda es el lenguaje, el habla cotidiana en su desnudez como en su plenitud y como fundamento de una estética basada en ese acto profundamente político del universo de Bolaño lleno de “personas que hablan con otras personas”.

Bibliografía

- » Andrews, C. (2014). *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe*. Columbia University Press.
- » Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio.
- » Bolaño, R. (1977). Déjenlo todo nuevamente. *Correspondencia infra, revista menstrual del movimiento infrarrealista*, pp. 5-11.
- » Bolaño, R. (1996): *Estrella distante*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2010 [1996]). *La literatura nazi en América*. Anagrama.
- » Bürger, P. (2000 [1974]). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- » Cobas Carral, A. (2006). "La estupidez no es nuestro fuerte". Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano. *Osamayor. Graduate Student Review*, año XVII, núm. 17, pp. 11-29.
- » Echevarría, I. (2007). *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Universidad Diego Portales.
- » Franco, J. (2009). Questions for Bolaño. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, núm. 2-3, pp. 207-217.
- » Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
- » Kurnick, D. (2022). *The Savage Detectives Reread*. Columbia University Press.
- » Lihn, E. (1966). Definición de un poeta. *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 137, pp. 35-64.
- » Lihn, E. (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Universitaria.
- » Loy, B. (2020). Glotopolíticas literarias entre resistencia y mercado: Bolaño en traducción, la traducción en Bolaño. Guerrero, G., Locane, J. J., Loy, B. y Müller, G. (eds.), *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, pp. 243-266. De Gruyter.
- » Loy, B. (2018). La ironía como cuestión de Wieder y muerte: *Estrella distante* de Roberto Bolaño. Adriaensen, B. y Van Tongeren, C. (comps.), *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana*, pp. 189-203. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- » Madariaga Caro, M. (2010). *Bolaño infra. 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. RIL.
- » Morales, L. (2008). *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna*. Cuarto Propio.
- » Moretti, F. (2013). *The Bourgeois*. Verso.
- » O'Hara, E. (1996). El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta). *Inti. Revista de literatura hispánica*, núm. 43-44, pp. 45-74.
- » Ortega y Gasset, J. (1987 [1925]). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa Calpe.
- » Parra, N. (2006). *Obras completas & algo +. De "Gato en el camino" a "Artefactos" (1935-1972)*. Galaxia Gutenberg.

- » Sheringham, M. (2006). *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford University Press.
- » Siskind, M. (2019). Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world. Müller, G. y Siskind, M. (comps.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, pp. 205-235. De Gruyter.
- » Williams, C. W. (1986). *The Collected Poems of William Carlos Williams. Volume I 1909-1939*. New Directions.

