CC BY

J. CRÍTICA

Anales de Literatura Hispanoamericana
ISSN-e: 1988-2351

https://dx.doi.org/10.5209/alhi.93682

EDICIONES COMPLUTENSE

De Matta a Bolaño: el infrarrealismo en perspectiva

Ana María Díaz[1]

Resumen. La popularización del movimiento infrarrealista, entendido como el inicio de varias trayectorias poéticas en el México de 1975, ha trascendido fronteras disciplinares y nacionales hasta quedar cifrado como parte del imaginario narrativo de Roberto Bolaño y, sintomáticamente, como una estética compartida con la novela del postboom. Sin embargo, el presente estudio busca explorar la prehistoria del término en el ensayo y los cuadros del pintor chileno Roberto Matta. Los orígenes surrealistas de este último dejarán entrever los fuertes lazos del concepto con la vanguardia histórica, así como los rasgos que compartió, pero también los que lo distanciaron del proyecto que finalmente asumió Bolaño.
Palabras clave: surrealismo, Roberto Matta, Roberto Bolaño, utopía.

[en] From Matta to Bolaño: infrarrealism in perspective

Abstract. Popularization of the infrarrealist movement, known as the beginning of several poetic careers in 1975's Mexico, has evolved beyond disciplinary and national borders until it pinned Roberto Bolaño's narrative imaginary and, correspondingly, a shared aesthetic with postboom novels. However, the present research aims to explore the inception of the term in the essays and canvases of the chilean painter Roberto Matta. His surrealist origins will allow to catch a glimpse of the strong bonds the concept maintained with the *Avant-garde*, and also to establish the characteristics it shared but also that kept it aside from the project finally undertook by Bolaño.
Keywords: surrealism, Roberto Matta, Roberto Bolaño, utopia.

Cómo citar: Díaz, A.M. (2023) De Matta a Bolaño: el infrarrealismo en perspectiva, en *Anales de Literatua Hispanoamericana* 52, 275-282.

Entre el cuatro y el doce de enero de 1968, el pintor chileno Roberto Matta presidió, junto con J. Crombet y N. Darawche (González Lage 2019: 285, en nota al pie), la segunda comisión del célebre Congreso Cultural de La Habana. Bajo el marco de "La formación integral del hombre", Matta no necesitó hacer grandes ajustes a la teoría estética que desarrollaba por entonces, la cual, tras numerosas visitas a Cuba a lo largo de la década (1960, 1963, 1964, 1966, 1967 y 1968), formuló con brevedad en su discurso de "La guerrilla interior". Aunque su pintura había mostrado un interés creciente por la esfera social a partir de 1948 y había preferido el arte colectivo, los materiales de desecho, la espontaneidad o la emoción frente a la doctrina de las primeras vanguardias, el discurso lo situaba entre aquellos que todavía estimaban la capacidad revolucionaria del arte y su papel como desencadenante de un cambio de conciencia:

> En mi opinión, no se trata solo de *estar* con la revolución, sino de *ser* revolucionario. Y ser revolucionario implica, claro está, ser libre, o luchar consecuentemente por alcanzar la libertad. Así como los pueblos se liberan mediante la lucha contra la opresión política y económica, los individuos solo pueden liberarse mediante la lucha contra sus tiranos interiores: la hipocresía y el miedo. Los prejuicios, los intereses creados, la falsa autocrítica, las ideas convencionales y esquemáticas forman el ejército invisible (a menudo mercenario) contra el cual las guerrillas interiores habrán de emprender la lucha por la libertad creadora. Mientras más conciencia, más luz. Mientras más luz, más conciencia. […]

[1] Universidad Autónoma de Madrid, Mdrid, España.
Correo: anamaria.diazp@uam.es

> Y no es este un problema que interese solamente al poeta. Yo creo que todo hombre verdadero es un poeta, que un hombre integral tendría que ser un poeta, porque poesía quiere decir aferrar más realidad, toda la realidad (Matta 1974: s. p., cursiva en el original).

Esta práctica, que eliminaba los límites entre disciplinas y mostraba una incipiente vocación por las artes aplicadas, hacía énfasis en la necesidad de elevar al pueblo hacia la libertad y la revolución a través de las conquistas de un arte de vanguardia[2] y, por lo tanto, marcaba a un Matta todavía en afinidad con el pensamiento del "Manifiesto por un arte revolucionario independiente" (1938). Para el artista, destruir las convenciones implicaba un necesario cambio de lenguaje; palabras al compás de la historia que presuponían la constante transformación de las formas. Desde luego, ese era el sentido de su cuadro *Para que la libertad no se convierta en estatua* (1963-1964) y de la exposición homónima que organizó en Cuba en 1967 (De Juan 2003: 43). Las posibilidades de este juego de palabras no se le escaparían tampoco a Nicanor Parra, quien, en 1972, parte del lienzo para formular el lema de su artefacto: "USA, donde la libertad es una estatua" (Parra 2006: 415). En ambos casos, al discurso político se le sumaba una advertencia subyacente sobre la responsabilidad de los artistas a la hora de nombrar nuevas realidades, provocar extrañamientos y comprender "la ajenidad" (Matta 1948: 1).

La reflexión sobre su propia pintura y la preocupación por cualquier tipo de expresión artística era habitual en Matta y se había esparcido en numerosos textos plurilingües, entre el ensayo y el poema, desde que en 1937 cifró su ingreso en la órbita parisina de Breton con el artículo "Mathématique sensible-Architecture du temps", de la revista *Minotaure*. Por ello, no es de extrañar que el pintor hubiera compuesto también una serie de borradores (en francés) previos a su conferencia de La Habana, los cuales aparecieron finalmente publicados dos años después por el escritor surrealista Jean Schuster, quien, a su vez, los había recibido del propio Matta (Schuster 1970: 7-8). El opúsculo se estructuró alrededor de los veintiún textos escritos por el chileno, algunos de una única oración, y sobre los cuales Schuster teoriza o, más bien, comenta, guiado por una intuición cercana al automatismo. Estos fragmentos, a modo de aforismos o de breves reflexiones, profundizan, bajo el título de *Développements sur l'Infra-réalisme de Matta* (término que el pintor no repite en el cuerpo del texto), en los temas apuntados por el discurso de "La guerrilla interior".

De este modo, en el contexto de la discusión, ya no en torno a la representación de lo real, sino de la función misma del arte en las sociedades del futuro planteada en el congreso de La Habana, comienza a cobrar importancia el concepto de "infrarrealismo" como síntesis del pensamiento mattiano. Este enfoque no era nuevo, sino que formaba parte del total cuestionamiento de los modos de la percepción que había guiado a Roberto Matta hacia el surrealismo abstracto desde la década de los treinta e igualmente había determinado su curiosidad por los avances de la física cuántica y las teorías matemáticas de Piotr Ouspenski. Se trataba, en definitiva, de retratar en el cuadro aquellas energías que escapan al ojo o que incluso pertenecen a los dominios de la posibilidad y la hipótesis, a menudo materializadas en el crecimiento vegetal y los detalles botánicos de obras como *The red sun* (1938) o *Nacimiento de América* (1953).

De mayor fortuna crítica que el "realismo abierto" que le había atribuido Alain Jouffroy en 1953 (*Cahiers d'Art*), llama la atención, sin embargo, que el "infrarrealismo" de Matta fue conocido en realidad por un movimiento ajeno al pintor, el de los poetas infrarrealistas mexicanos Mario Santiago Papasquiaro y José Vicente Anaya (entre otros) y en el que inicia su andadura literaria el chileno Roberto Bolaño. Fue este autor quien más escribió acerca del grupo y aquel que trazó la filiación entre el proyecto mexicano (1975-1977) de su juventud y la obra de Roberto Matta:

> El infrarrealismo es un movimientito que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento solo había una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos. Fue una especie de dadaísmo de grupo que organizaba eventos más bien chuscos. Hubo un momento en que fueron muchísimos, unas cincuenta personas, de las cuales, la verdad es que, como poetas valían la pena solo dos o tres. Y cuando Mario Santiago y yo nos marchamos a Europa, el movimiento se acabó. Los que quedaron en México fueron incapaces de

[2] Así lo confirma en "Reorganimación de la afectividad": "Hay una aparente contradicción cuando aplicamos esta imagen-idea a los artistas revolucionarios. Porque un artista que hiciera cuadros que el proletariado entendiera inmediatamente, tendría mucho menos **chance** de intuir las relaciones afectivas del hombre nuevo en una estructura social, ya que estaría representando algo puramente físico del conflicto. Y en realidad, a través de este conflicto este hombre tiene que establecer nuevas relaciones afectivas" (1948: 1, negrita en el original).

> seguir con esto. En realidad, porque el infrarrealismo era la locura de Mario y mi propia locura. Duró del año 75 al 77 (Cárdenas, Díaz 2003: 8).

Curiosamente, Bolaño le atribuye este término a un momento muy concreto en la trayectoria del pintor, entre 1948 y 1950, como parte de una estética posterior a su período estadounidense[3] (1939-1948). En la semblanza de Bolaño, el movimiento de Matta parecería haber durado tan poco como el grupo poético que inspiró, si bien es sabido que en ambos casos iba a convertirse en el punto de partida de un proyecto vital. Aunque se trata de un período menos documentado en el autor, las fechas señaladas por Bolaño sí se corresponden con un momento de inflexión en la biografía del pintor y coinciden tanto con una nueva visita de Matta a Chile, su exposición en la galería Dédalo de Santiago junto con el grupo Mandrágora, como con la publicación del ensayo "Reorganimación de la afectividad" en la revista *Pro Arte*. Este último texto no hace alusión en ningún momento a una estética "infrarrealista", pero sí busca diferenciarse como movimiento autónomo frente al surrealismo que lo precedió, al tiempo que mantiene los términos científicos con el objetivo de trazar una cartografía de las relaciones humanas, es decir, un dibujo de las energías que mueven el mundo con el fin de poder establecer nuevas relaciones afectivas:

> Este mundo integral, donde lo que yo hago sobre el mundo, el mundo lo hace sobre mí, querría expresarlo en derivadas. Se necesita entonces otro instrumental de imágenes. […] Con un grupo de amigos estamos iniciando algo que representa esta posición. Una posición que es revolucionaria en el sentido positivo. Conmigo están tras realizarla, Pichette en Francia y Abel en Estados Unidos, entre otros. Tengo la impresión de que estamos haciendo, que haremos algo (Matta 1948: 1 y 6).

En lo que respecta a Bolaño, no debe olvidarse tampoco que uno de los textos más conocidos del conjunto mexicano, "Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del grupo infrarrealista" (*Correspondencia Infra. Revista menstrual del movimiento infrarrealista*, n.º 1, 1977), había salido precisamente de la pluma del novelista, redactado en la casa de su compatriota Bruno Montané (Bolognese 2009: 132) y en un juego irreverente con la ya institucionalizada vanguardia. A pocos escapa entonces esta paráfrasis de la frase de Breton en *Los pasos perdidos* (1987: 99), quien, de igual modo, había seguido el modelo de Arthur Rimbaud. Como es sabido, tal declaración de intenciones, junto con la actividad del grupo en la capital mexicana, determinará el desarrollo de la conocida novela *Los detectives salvajes* (1998).

Como recuerda Jaime Moreno (2013: 41), el término "infrarrealismo" precede a Matta y ya había sido utilizado por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* para nutrir la metáfora de cotidianidad, es decir, con el afán de producir una inversión de la jerarquía de lo literario (Ortega y Gasset 2001: 76). Se conduce así a una desublimación del elemento evocado, que pertenece ahora a lo mínimo, lo invisible, lo marginal o lo que el propio Ortega llama "los barrios bajos de la atención"[4]. En este camino hacia el surrealismo y sin olvidar la definición del filósofo, la ensayista Anna Balakian había señalado, en cambio, el inicio del concepto en la obra de Charles Baudelaire (1957: 92), si bien como una necesaria huida de lo real cotidiano (en tanto apariencia) y un recuerdo del abismo (*gouffre*). Se buscaba entonces el énfasis extremo en el detalle, el desorden de los sentidos, el predominio de la parte sobre el todo y, correlativamente, que este produjera una crítica del pensamiento lógico y diera lugar al fin de la naturaleza como referente espiritual y modelo estético. Tal camino hacia la "deshumanización" del arte, con importantes hitos en Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé, constituiría no solo un atractivo, sino los cimientos sobre los que se asentaron aquellos autores surrealistas entre los que acabó deambulando Matta. Con sus querellas y notables afinidades, se hace difícil no ver también un puente entre esta definición inicial de infrarrealismo y el "bajo materialismo" de Georges Bataille.

Lo llamativo de la elección de Bolaño es que, si bien encajaba con el sentido de su pintura, "infrarrealismo" no se trató de un término frecuente en la obra de Matta, ni pictórica ni escrita, y gozó de reconocimiento casi exclusivamente por la aparición de ensayos ajenos o de entrevistas en prensa (*La Opinión* [Argentina], 7 de diciembre de 1972; *Vanidades*, 19 de junio de 1975). Entre los primeros, destaca el citado estudio de Jean

---

[3] Efectivamente y como era habitual, Roberto Matta había sido expulsado del movimiento en 1948 hasta su reconciliación con André Breton en 1959. Desde mediados de los cuarenta las divergencias estéticas entre el chileno y las prácticas previas del surrealismo pictórico habían sido notables. Matta comenzaba a constituir una célula diferenciada del surrealismo internacional que no solo le permitió un regreso a la figuración y el reconocimiento de su pintura más allá de una estética de grupo, sino también ejercer una gran influencia entre la naciente Escuela de Nueva York de los expresionistas abstractos.

[4] Ortega pone como ejemplo de esta práctica a Ramón Gómez de la Serna, a Marcel Proust y a James Joyce (2001: 76).

Schuster, *Développements sur l'infra-réalisme de Matta* (1970), bastante posterior a las fechas que indica Bolaño para el movimiento y al que también alude Jaime Moreno en su ensayo.

Para determinar la significación de este concepto en Matta y las posibles interpretaciones de Bolaño sobre su origen, es necesario entonces hacer un deslinde de los puntos que conectan los textos de 1970 con la teoría previa del pintor y, de forma parcial, con el surrealismo desde 1924. El primero de estos asuntos, es el del propio guerrillero interior, también llamado "maquis" o "provo interior" en el fragmento número cuatro[5]. Como se expuso en el Congreso Cultural y de acuerdo, además, con los fragmentos dos y tres de Matta ("Exalter l'esprit public à constituer un programme révolutionnaire", "L'émancipation de l'esprit" [Schuster 1970: 12 y 14]), el objetivo de esta reflexión era acabar con los tabúes que condicionan las decisiones de los individuos, con el fin de alcanzar un estado de libertad que permitiera una sociedad revolucionaria. Resulta natural asociar este pensamiento al primer manifiesto surrealista en la medida en que tanto Matta como Schuster buscaban huir de "les résidus archaïques de notre esprit" (29), es decir, de aquellos mismos principios que Breton había atribuido al pensamiento racional y a la sociedad burguesa (prejuicios, censura, inhibiciones sexuales o creativas, poderes reaccionarios). No obstante, Matta pone mayor énfasis en aspectos como la acción popular directa o la cotidianidad y se acerca, al igual que Bolaño, a ciertos presupuestos de la Internacional Situacionista[6]. A pesar de las reservas del autor de *2666* al coro de "las viudas, los cinéfilos y el de Alain Jouffroy" (Bolaño 2004: 192) que todavía componían los remanentes del surrealismo parisino en los años 60 y 70[7], así como la queja general ante la institucionalización de la vanguardia histórica, no puede negarse que Matta compartía con él la inquietud subversiva que había planteado el movimiento inicial, al tiempo que la reformulaba para no perder su posibilidad práctica.

Los fragmentos ocho y nueve de *Développements* continúan la idea de "La guerrilla interior" a través de otros personajes mattianos, "le nageur aveugle" (el Nadador ciego) o "le naufragé intérieur" (el Náufrago interior [26]) y "le forçat de la lumière" (el Prisionero de la Luz [28]) que eran, en realidad, nuevas metáforas del artista. Esta personificación de los conceptos en Matta había sido frecuente incluso en sus primeras tentativas pictóricas, pero se había agudizado a través de su participación en los *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* (1942) y en cuadros como *El prisionero de la luz* (1941) o *Science, conscience et patience du vitreur* (1945).

El texto número doce de Matta enlaza esta búsqueda de una liberación del inconsciente colectivo (36) con la de la creación de un nuevo lenguaje que la haga posible. Como se ha tratado, la invención de nuevas formas de representación era una de las obsesiones del pintor. Es importante recordar que el autor entendía el signo (pictórico o lingüístico) como un elemento anclado a la circunstancia y que debía renovarse cada cierto tiempo para no perder verosimilitud[8]: lenguaje "en directo" (Schuster 1970: 52). Los significantes no deben condicionar los conceptos sino ser el resultado de los cambios en el pensamiento de una colectividad. Frente a un lenguaje actual que divide y categoriza, un lenguaje insuficiente (como afirma Schuster, "Et si toute l'écriture, jusqu'à présent, n'était qu'une pré-écriture, produits semi-finis, impropres à la consommation" [1970: 45]), se reivindica en el punto cinco un idioma capaz de aprehender la "vida infra-roja": "Répondre à la révolution culturelle par une révélation, la force de l'éveil dans la conduite de notre vie infrarouge" (1970: 18). Se trata de una realidad poetizada para superar los límites de la percepción sensorial, sobradamente demostrados por la ciencia. Así, en 1972, Matta vuelve a dar la definición del infrarrealismo a través de la terminología del espectro de radiación electromagnética como parte de un interés por la ciencia que había llegado a su punto álgido con cuadros como *The Onyx of Electra* (1944).

Tras el riesgo de idealismo que había demostrado la creación de mundos surreales, el infrarrealismo parece querer demostrar que es la anhelada suma de poesía e historia, en la medida en que el signo es siempre el

---

[5] Así comenta el pintor : "4. Non fuite dans le fantastique mais constitution du maquis intérieur, le guerrillero et le provo intérieur à la place de l'auto-critique" (Schuster 1970 : 16).

[6] Moreno Villarreal (2013: 43) señala, concretamente, las menciones de Matta a la "emancipación del instante" (fragmento seis) y la "'conversión' de la situación al lenguaje" (fragmento dieciocho).

[7] En esta crítica encaja el comentario de Bolaño a la pintura latinoamericana reciente en "Déjenlo todo, nuevamente": "¿Qué le puedo pedir a la actual pintura latinoamericana? ¿Qué le puedo pedir al teatro? Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido por el smog y ver a la gente cruzar en grupos (que se comprimen y se expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen. ¿Realmente qué historias me cuentan los pintores?" (Bolaño 1977: 9).

[8] Es muy conveniente recordar aquí el inicio del texto "Reorganimación de la afectividad": "El lenguaje es corto. Solo la expresión es característica. Decir no es como hacer. Decimos como hacemos. Se habla, por ejemplo, de la belleza. Yo creo que lo que se llama la belleza es una especie de la bondad interviniendo en el azar. La bondad viene a ser la necesidad realizada. No la de los cristianos. Habría que **re-**definir la bondad cada tantos años. […] Sí. **Re**definir la bondad como se elige presidente, cada seis años" (Matta 1948: 1, negrita en el original).

resultado de la mutua necesidad entre imaginación y circunstancia. Cobra sentido entonces la reivindicación de Matta, en el punto seis[9], de una poesía como "emancipación del instante" (22), es decir, una reformulación de la realidad a través de lo artístico para huir de las estructuras del poder y, sobre todo, para impedir que la cotidianidad quede anclada en el estereotipo, el dogmatismo o lo inmutable. Por supuesto, este pensamiento generaría conflictos con los poderes revolucionarios años más tarde.

Para lograr la "emancipación del instante" tales formas debían hallarse desde el acontecimiento o el conflicto histórico y evitar así caer en el solipsismo, ya que se trata de un lenguaje de la comunidad. Aunque plural, Matta continúa defendiendo este desplazamiento desde la situación al lenguaje (texto dieciocho[10]) desde el punto de vista de la libertad artística: es un acto de elección incondicionada de las formas. De nuevo, el desencadenante de esta elección en libertad es el eros, o, más generalmente, lo afectivo asumido como fuerza. Solo de este modo, con una suerte de amor al prójimo asumido *a priori* (al igual que la inspiración automática años antes), se garantiza que tal elección plástica tenga una función en lo representado y vuelva, por tanto, a la historia. Aunque con mayor fiereza que Matta, "Déjenlo todo, nuevamente" apuesta igualmente por una reformulación de la unión surreal entre poesía y vida que es, en definitiva, una conversión de esta última en el elemento literario: "Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa" (Bolaño 1977: 8).

Bolaño, como "perro romántico", integra en sus textos la multiplicidad abigarrada de la calle (desde las digresiones a la mezcla de espacios y personajes), pero también el grito de una utopía perdida, en parte resultado de grandes convulsiones históricas como la matanza de Tlatelolco en 1968[11]:

> Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música *hasta* en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia e inercia los viejos maestros (1977: 7).

A través de este compromiso con su presente, y en un momento en el que Matta había trasladado provisionalmente su taller a los espacios públicos (cfr. *El primer gol del pueblo chileno*), no sorprende tampoco que otra de las acepciones que da el pintor al infrarrealismo sea, además de la amplificación ultra-violeta o infrarroja de la realidad, la de "intuición artística del pueblo"[12]. Como muestra en los fragmentos diez y trece de *Développements*, el trabajador tiende naturalmente hacia la necesidad de emanciparse de los poderes que lo humillan y contiene, subrepticiamente, las claves de lo maravilloso:

> 10. La pensé poétique, ligne des forces que peut montrer le désarroi du subconscient collectif et individuel. Le désespoir de l'esprit public (qui, par les chemins de l'âme avait dans la religion une confiance, une foi comme on disait et qui dans un programme révolutionnaire trouve matériellement et historiquement la santé) *ne peut être porté à une action que par la révélation de ces forces en face du réel, quelles sont ces forces, combien par la création (créativité) il pourra réorganiser le conflit, voire vaincre*. […]
> 13. L'émancipation tout-réaliste ne s'adresse plus seulement au bourgeois mais à l'artiste (poète), à l'homme politique aussi bien qu'à l'homme dit de science ; *l'humilié, le sauvage, le drogué, le prolétaire, le minoritaire n'a pas besoin qu'on l'appelle à l'émancipation de l'esprit, il en veut comme l'homme qui a faim* (Schuster 1970: 30 y 38, la cursiva es mía).

Se intuye aquí una segunda intersección con la estética de Bolaño como es la puesta en valor de lo marginal. Aunque la defensa de la perspectiva del loco, el salvaje o el drogadicto no era ajena al primer surrealismo

---

[9] "6. À chaque instant (l'émancipation de l'instant) saisie du réel en cause – et l'acte poétique de l'imagination pour révéler 'tout' ce qui entre dans les circonstances – pensée poétique sur-réalisation des circonstances à chaque point de croisement" (Schuster 1970: 22).

[10] "18. L'idéation, l'imagination, la créativité seraient plus justes pour faire la 'conversion' de la situation au langage, il y a 'transport' dans toute idéat (ion) du réel et puis de transport de cette idée au langage — L'objet mental est une réorganisation de l'objet matériel, et il reste toujours un non-défini — Ce résidu doit de nouveau être ajouté à l'objet mental pour qu'il y ait vraiment une saisie intégrale" (1970: 50).

[11] Curiosamente, el mismo año que había visto llegar a la familia Bolaño Ávalos a Ciudad de México.

[12] Esta perspectiva puede intuirse también en una entrevista de 1975, en la cual el pintor afirma: "'Infra, porque se refiere a lo que está debajo de la realidad, como la parte que no se alcanza a ver de un 'iceberg'… para ver esa parte escondida, tenemos que usar una técnica de gran carga de ver, pero de ver las cosas más escondidas, y para llevar a cabo esto, nos debemos unir todos aquellos que en cada estrato de la sociedad estamos como aplastados, tapados y enceguecidos por falsos intereses y por fines equivocados dentro de la sociedad de consumo que nos ha hecho perder el sentido y el ritmo verdadero de la vida. La gente vive a tantas preocupaciones por hora en lugar de vivir a tantas iluminaciones por hora… La sociedad de consumo ha enajenado al hombre y lo quiere uniformar, lo cual es un verdadero error porque la riqueza del mundo está en la variedad, en la diversidad. El hombre debe tener la suficiente libertad para escoger entre lo que tiene y no tomar lo que se le impone por medio de la publicidad" (Blanco, Sierra 1975: 32 y 81).

parisino, ahora, en los dos chilenos, esta alteridad estaba indisolublemente ligada a la acción: "En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana" (Bolaño 1977: 10, negrita en el original). Matta no se interesa por la visión de la desesperada bohemia y de la violencia histórica que el novelista aborda como acompañantes habituales de la práctica literaria, pero sí incluye en su proyecto la crítica a las instituciones culturales y el conocimiento de aquel "dolor y belleza insoportables de las calles" (1977: 11).

Para ser más precisos, la afinidad principal entre *Développements sur l'infra-réalisme de Matta* y el manifiesto de Bolaño radica en la noción de lo poético entendido como un estado virtual que debe sacarse a la luz y que solo puede hacerse regresando a lo popular, en sus contradicciones, desequilibrios o bajos fondos, pero también en su autenticidad, como territorio paradigmático de la creación. El comentario de Jean Schuster al fragmento número diez de Matta desarrolla entonces el concepto de clandestinidad que el novelista había reivindicado para el infrarrealismo como superador del movimiento surrealista:

> La pensé poétique exprimée (pas nécessairement par des poèmes) montre le désarroi de l'inconscient ; mais ce désarroi n'est tel que par comparaison au monde conscient. C'est le désarroi de la clandestinité lorsque les forces qui y travaillent décident d'affronter le jour. À l'intérieur de l'inconscient (clandestinité), il y a une cohérence qui obéit à des lois que nous ne pouvons analyser. […] *La pensée poétique est partout, mais clandestine, non révélée, non révélante [sic], à l'état d'infra-pensée. L'esprit public est fait de cette infra-pensée que l'inspiration de quelques-uns révèle* (1970: 31, la cursiva es mía).

El escritor francés equipara el infrarrealismo con el desorden y estado de ocultación del pensamiento poético en el mundo. Ciertamente, este se encuentra clandestino, en potencia, en cada inconsciente (obsérvense aquí las reminiscencias junguianas) y solo sale a la luz gracias a la intervención de los artistas (revelación) o el cultivo de un espíritu creativo general en la sociedad. La interpretación que hace Bolaño de infrarrealismo y clandestinidad difiere de la de Schuster y Matta, pero confluye en lo esencial. El hecho de que la clandestinidad sea el estado natural del poeta infrarrealista, o de la vida literaria en general, ya puede adelantarse en el manifiesto mexicano si entendemos como tal "état d'infra-pensée" el buceo en los secretos de una realidad lumpen, la legitimación de la cultura antinormativa y el heroísmo diario de los escritores en contra del *establishment*. Son nuevas vías hacia el asombro, tradicionalmente maltratadas, que respondían también a un espíritu generacional. Tentado por un posible redescubrimiento del entusiasmo en lo mínimo, Antonio Skármeta había contribuido también a este rescate del concepto de infrarrealismo como actitud contracultural, atención a "la cotidianidad con la obsesión de un miope" (Skármeta 1984: 274) e inscrita en las coordenadas de la novela del postboom:

> Lo que en Cortázar es una dramática y regocijada búsqueda de la trascendencia valiéndose de la ironía y la simultánea deslectura del texto en la lectura, es en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente autoabastecedora de vida e inspiración. No importa cuán experimental sea su estructura o lenguaje. La realidad se acaba, en última instancia, ante nuestras narices. Creo que caracteriza a nuestra generación –vía infrarrealismo, arte pop, trato activo *en terreno* con la realidad política latinoamericana, universalización de la aldea por el *boom* de las comunicaciones– la convivencia plena con la realidad absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra real (1984: 272-273).

Más adelante, otros dos textos[13] de Bolaño enriquecen una interpretación que tuvo su impronta más significativa en la novelística del chileno y que marcó la continuidad de su proyecto literario. El primero de ellos, el artículo periodístico "Conjeturas sobre una frase de Breton" (*Las Últimas Noticias*, 2001; *Entre paréntesis*, 2004) remite a uno de los planteamientos del líder surrealista en sus últimos años: operar esta vanguardia desde la clandestinidad. El olvido de esta idea por parte de la crítica y la posible semejanza (o inspiración) con su estética debieron suscitar un gran atractivo en Bolaño, si bien la necesaria "ocultación" del surrealismo parisino para su supervivencia había generado ya debate mucho antes en un beligerante "Segundo manifiesto del surrealismo" (1929). La popularización del movimiento y la gran comercialización de algunos pintores, habían alertado desde 1929 a un André Breton que creía que el surrealismo debía exigir el compromiso de unos pocos iniciados en la línea de las tradiciones herméticas, el esoterismo y la magia (Breton 1992: 226-227).

———————

[13] Agradezco a María Sánchez Cabrera la generosa sugerencia de estas lecturas, así como la pertinencia de sus comentarios.

Con una gran dosis de humor, a Bolaño no se le escapaba tampoco la vigencia de las derivas filosurrealistas de la época, entre las cuales volvía a destacar la Internacional Situacionista e, incluso, su propia agrupación mexicana[14]. Tal fue así, que "Conjeturas sobre una frase de Breton" sería llevado a la ficción poco tiempo después[15], dando como resultado el cuento "Comedia del horror de Francia" (*Sepulcros de vaqueros*, 2017c). En él, Bolaño recrea interrogantes planteados en el artículo ("¿Y cómo son captados los nuevos surrealistas clandestinos?" [Bolaño 2004: 192]), como una hipotética llamada del "Grupo Surrealista Clandestino" (GSC) a sus nuevos miembros, y reproduce en detalle el proceso mediante el cual el mismísimo André Breton habría creado esta rama a finales de los años 50 o principios de los 60, poco antes de su muerte (Bolaño 2017c: 182-183). Aunque no lo menciona, las referencias del texto al "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato son evidentes, desde el descenso literal a las alcantarillas del GSC hasta en la propia ceguera de una pareja que se atreve a mirar sin protección un eclipse. Entonces, el secretismo es llevado a sus límites vitales y parece una materialización del texto de *Correspondencia Infra*: "Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir" (1977: 8).

Incluso para los personajes de Bolaño acaba quedando claro que el descenso real a las cloacas es finalmente una metáfora (2017c: 187), paralela a la de aquellos "infrasoles" (cuerpos celestes no visibles) con los que había comenzado el manifiesto infrarrealista (1977: 5). El objetivo es la iluminación de las zonas oscuras de la cultura, la legitimación de la "alcantarilla de la realidad" (Bolognese 2009: 133) y la huida —a través del humor, la iconoclasia o el palimpsesto— de toda posible institucionalización de sus descubrimientos. Fuera de este marco, la reivindicación de una maravilla latente en lo popular, "infrarreal" para ambos autores, acaba siempre sometida a la experiencia vital. Obras como *Estrella distante*[16] (1996), de Bolaño, o *La Banal de Venecia* (1956), de Matta, advierten de la peligrosidad de un arte de esencias que ha perdido el contacto con la historia. Además, los nuevos territorios de lo maravilloso exigen una andadura, son el aprendizaje mismo a lo largo del camino, un *work in progress*.

Aunque no puede documentarse que Bolaño haya leído la obra de Jean Schuster ni el discurso de "La guerrilla interior", queda patente que conocía el proyecto heterodoxo de Matta y su reformulación de las ideas del surrealismo parisino en una estética diferenciada. No es casual que entre 1947 y 1948, todavía en Nueva York, Matta hubiera editado su propia revista con el poeta Lionel Abel, *Instead*, bajo la conciencia de constituir ya un proyecto propio. Al igual que Wolfgang Paalen en *Dyn*, Matta hacía así públicas sus disonancias con la célula bretoniana y reforzaba lazos con la ciencia y el existencialismo sartreano. La expulsión de Matta en 1948 y la probada materialización de unas derivas[17] que buscaban superar las contradicciones y estancamiento del surrealismo inicial atrajeron a un joven Bolaño que conocía el repetido fracaso de la vanguardia estética y política al tiempo que comenzaba, con lucidez e ironía, a forjar su itinerario personal.

Si bien son muchas las afinidades que justifican la inclinación de Bolaño hacia el infrarrealismo de Matta, no debe olvidarse que este último era todavía una figura bisagra con fuertes raíces en la vanguardia histórica. En este sentido, cabe apuntar que uno de los rasgos que anclan al artista a la modernidad es precisamente el rechazo de una de las tendencias predominantes en la narrativa del postboom como fue el imaginario de la cultura de masas, desde el cine hasta los grupos musicales europeos y norteamericanos. Para Matta, el buceo en territorios insospechados de la realidad y la reivindicación de lo popular debía ceñirse a una dimensión material y afectiva que partiera desde lo mínimo hasta lo maravilloso y que, en último término, considerase toda impronta estadounidense, entre los dibujos animados y las películas de Hollywood, como una nueva colonización cultural. La realidad poética latente en el mundo debía escamotear hasta las últimas consecuencias todo control del mercado, aunque este fuera ya el marco vital de una nueva generación de artistas. La participación del pintor en el Congreso por la Autonomía Cultural de Nuestra América (Managua, 1982 [Matta 2001: 320]) y en la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura

---

[14] En palabras de Stephan Baciu (1981), también se podrían llamar "surrealizantes", hecho que ha permitido aumentar considerablemente el corpus de autores. Paradójicamente, una de las figuras más señeras de esta reformulación del surrealismo fue Octavio Paz, cuya hegemonía en el campo cultural mexicano buscaban derrocar Bolaño y los demás infrarrealistas.

[15] Se calcula que entre 2002 y su fallecimiento, de acuerdo con los datos conservados en su archivo (Bolaño 2017a: 19).

[16] Precisamente "Patria", una de las secciones que compone *Sepulcros de vaqueros* y que agrupa textos cercanos o borradores de lo que luego será *Estrella distante* hace también una irónica referencia a Roberto Matta dentro del capítulo titulado "Responso fúnebre leído por el secretario interino de la Sociedad Chilena de Bellas Artes, señor don Onésimo Echaurren Gordon. Publicado en la hoja trimestral *Pintores Chilenos de Aquí y de Allá*, 1974. Y parcialmente publicado en la Sección Necrológica de *El Mercurio*, 1973. Versión completa" (2017b: 36-40).

[17] Son de un gran interés las reflexiones de Martica Sawin en torno a la estética de estos años: "By the end of 1947, then, Surrealism had staged its dramatic but unsuccessful attempt at a Paris comeback, while the seedsit had shown in New York were sprouting into a nameless new hybrid, a plant that was already beginning to bear strange fruit. At the point at which this story ends the artists who had embarked on the pathway opened by Surrealism were indeed moving into unknown territory, to a still uncertain reception" (Sawin 1997: 409).

(Panamá, 1985 [Carrasco 2011: 171]) dio cuenta de esta huida y del contraste con un Bolaño que había crecido escuchando a Jimy Hendrix o The Doors y que confesaba haber aprendido más de México "viendo televisión que visitando bibliotecas y museos" (Quezada 2007: 20).

Adicionalmente, y sin duda motivado por el contexto de euforia revolucionaria del que provienen los *Développements*, el pintor defendía todavía un proyecto pedagógico y con el afán reordenador que Skármeta, en la línea de Bolaño, rechazaba para la nueva narrativa (1984: 274). La expresión de Matta no cae nunca en el descreimiento o en la ironía lúcida, al tiempo que mantiene todavía la fe en el artista como Prometeo, en la refundación mítica y, por ello, en la utopía.

Entre tentaciones y diferencias, Bolaño sabía que (re)tomar el término de Matta implicaba poder manejar con libertad, conocimiento y distancia la pesada herencia surrealista. Podía entonces dar prioridad a lo inacabado, marginal o antirretórico como excitantes y ominosos materiales del misterio literario precisamente porque lo son de la vida. Pero, sobre todo, volver a Matta suponía aceptar el juego y abandonar el infrarrealismo cuando este cumpliera la fecha de caducidad que implica teorizar sobre él.

Referencias bibliográficas

Baciu, Stefan (1981). *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Cruz del Sur.

Balakian, Anna (1957). *Orígenes literarios del surrealismo. Un nuevo misticismo en la poesía francesa*. Trad. de Charles y Olga Burlacov. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Blanco, María Elena; Sierra, Sara (1975), "Roberto Matta. Una entrevista exclusiva con el famoso chileno creador del Infrarrealismo", *Vanidades*, año 15, 19 de junio de 1975, págs. 32 y 81.

Bolaño, Roberto (1977), "Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista", *Correspondencia Infra. Revista menstrual del movimiento infrarrealista*, núm. 1, págs. 5-11.

----------, --------- (2004), "Conjeturas sobre una frase de Breton", en Ignacio Echevarría (ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, págs. 191-193.

----------, --------- (2017a), "Nota de Carolina López Hernández", en *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, págs. 17-19.

----------, --------- (2017b): "Patria", en *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, págs. 23-83.

----------, --------- (2017c): "Comedia del horror de Francia", en *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, págs. 159-196.

Bolognese, Chiara (2009), "Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: el infrarrealismo entre la realidad y la ficción", *Acta Literaria*, núm.39, págs. 131-140.

Breton, André (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona: Labor.

----------, --------- (1987). *Los pasos perdidos*. Trad. Miguel Veyrat. Madrid: Alianza.

Cárdenas, María Teresa; Díaz, Erwin (2003), "Fragmentos de una conversación desconocida. Bolaño y sus circunstancias", *Revista de Libros* (*El Mercurio*), 25 de octubre de 2003, págs. 8-9.

Carrasco, Eduardo (2011). *Conversaciones con Matta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

De Juan, Adelaida (2003), "Matta en su mundo y en su casa", *Casa de las Américas*, núm.230, págs. 42-44.

Declaraciones de un conocido pintor chileno (1972), "Roberto Matta afirma que será necesario cambiar el destino actual de la cultura", *La Opinión* [Argentina], 7 de diciembre de 1972.

González Lage, Valeria (2019), Objetivos, discursos y protagonistas del Congreso Cultural de La Habana (1968)", *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades*, núm. 31, págs. 273-296.

Jouffroy, Alain (1953), "Le réalisme ouvert de Matta", *Cahiers d'Art*, XXVIII année, núm. 1, págs. 112-116.

Matta, Roberto (1948), "Reorganimación de la afectividad", *Pro Arte*, 24, 23 de diciembre de 1948, págs. 1 y 6.

----------, --------- (1974), "La guerrilla interior", en *Matta. Homenaje a Jorge Zalamea*, Madrid: Galería Aele, s. p.

----------, --------- (2001). *Matta, estampas y poemas [diciembre 2001-enero 2002]*. Ana Beristain (ed.), Madrid: Museo Casa de la Moneda-Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

Moreno Villarreal, Jaime (2013), "Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo", *Letras Libres*, junio 2013, págs. 40-43.

Ortega y Gasset, José (2001). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Pról. de Valeriano Bozal. Madrid: Espasa.

Parra, Nicanor (2006), "Artefactos", en Niall Binns e Ignacio Echevarría (eds.). *Obras completas & algo +*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, págs. 313-556.

Quezada, Jaime (2007). *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971-1972)*. Santiago de Chile: Catalonia.

Sawin, Martica (1997): *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

Schuster, Jean (1970). *Développements sur l'infra-réalisme de Matta*. París : Éric Losfeld.

Skármeta, Antonio (1984), "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", en Ángel Rama (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, págs. 263-285.