

Visitando al Infrarrealismo

HIRAM BARRIOS | EGRESADA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA
DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

La publicación de la novela de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño despertó el interés por el infrarrealismo mexicano. Ante la ausencia de fuentes documentales, las ficciones de la novela y las anécdotas de los que fueran sus integrantes han terminado por construir una imagen mítica de la agrupación, así como de su apuesta literaria. En este ensayo se busca una aproximación a la poesía de este movimiento a partir de las publicaciones dadas a conocer por sus integrantes durante los años setenta.

Abstract

The publication of the novel *Los detectives salvajes* (1998) by Roberto Bolaño aroused interest in Mexican infrarealism. In the absence of documentary sources, the fictions of the novel and the anecdotes of those who were its members have ended up building a mythical image of the group, as well as of its literary bet. In this essay he seeks an approach to the poetry of this movement from the publications made known by its members during the seventies.

Palabras claves: Roberto Bolaño, Infrarrealismo, poesía de los setenta, protesta cultural.

Keywords: Roberto Bolaño, Infrarealism, poetry of the seventies, cultural protest.

Para citar este artículo: Barrios, Hiram, "Visitando al Infrarrealismo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 181-198.

*Hay que insistir sobre los decididamente
superterroristas poetas infrarrealistas.*

Efraín Huerta

Varios motivos han contribuido al interés que despertó el movimiento infrarrealista, el principal, sin lugar a duda, fue el éxito de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. La novela, considerada por algunos críticos la más importante después del *Boom*, narra las aventuras de una generación de poetas rebeldes embarcados en una búsqueda existencial. Una recreación fiel de la Ciudad de México —sobre todo de su ambiente literario— fue clave para la develación de uno de tantos episodios soslayados en la historia de nuestras letras. No hay acercamiento al fenómeno que no parta de este punto: “Mucho de la leyenda y del aura que tendrán los infrarrealista en el futuro —dijo Juan Villoro en su momento— se deberá a esta novela excepcional”.¹ La predicción parece acentuarse con los años.

El deceso trágico de Bolaño, en 2003, desató cierta efervescencia en torno al movimiento setentero, a tal punto que hablar del infrarrealismo fue —y aún sigue siendo en algunos círculos académicos— una suerte de “moda intelectual”. No pocos seguidores, inspirados en la obra, inician una búsqueda salvaje por encontrar a los poetas *viccerrealistas* de la novela: se anuncian, sin concretarse la mayoría, documentales, investigaciones académicas y tesis universitarias en México, Chile, Colombia, Norteamérica y España. Aprovechando la atención que despierta la novela, y en un claro intento de oficializarse, algunos poetas que formaron parte del movimiento pronto comienzan a contar su propia historia del grupo.

No es exagerado decir que Bolaño fue el primero en poner el dedo en el renglón: antes de su novela, el movimiento continuaba, como en su tiempo, al margen de la cultura oficial. Una serie de actividades escandalosas (algunas de ellas narradas en la novela, como el conflicto en el taller de Juan Bañuelos, “poeta campesino”, o la intención de sabotear y secuestrar a Octavio Paz) sirvieron para tildarlos de revoltosos y con ello excomulgarlos del medio literario: la actitud contestataria fue la principal causa de un rechazo que devino en descrédito y un tanto en censura. Los actos que fueran la causa de su exclusión, no obstante, llevan implícitos una protesta cultural que ni siquiera fue contemplada por José Agustín en *La contracultura en México* (1996).

¹ Juan Villoro, “Testimonios”, en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, audiorevista, núm. 8, Cuernavaca, 2007.

Rockeros, proto-punketos, continuadores de la lectura y la traducción de los *beat* iniciada por Sergio Mondragón, no encajan ni si quiera en el espacio para la contracultura ya sancionada, bien por rechazo, por desconocimiento o bien porque, en términos generales, el impresionismo y la vaguedad, todavía un año antes de la novela, eran las notas más comunes. Basten un par de ejemplos: en *Radicalizar e interrogar los límites* (1997), un estudio sobre la poesía mexicana de las décadas de 1970 y 1980, sólo se les menciona para aludir a una “veta social”, producto de “conflictos socioeconómicos”:

La revista *El Ciervo* fue la que aglutinó a los infrarrealistas, entre los cuales despuntaron poetas como Ricardo Castillo (n. 1954), a quien se le considera, junto a Jaime Reyes (n. 1947), uno de los que mejor ha sabido interpretar las enseñanzas de Sábines.²

Ni los poetas que se mencionan formaron parte del grupo, ni *El Ciervo* “aglutinó a los infrarrealistas” como apuntaba la investigadora. Gustavo Jiménez Aguirre, en *El Horizonte*, uno de los primeros portales electrónicos que buscaba historiar la poesía mexicana reciente, refiere el término de forma despectiva para abordar cierto registro en la poesía de Alfonso D’Aquino:

el montaje narrativo e intertextual permea la densidad referencial de la segunda parte del libro [*Profisa*], cuyo extenso poema “La peste” se detienen oportunamente al borde del precipicio “infrarrealista” en que se desempeñaron tantos talentos jóvenes.³

“El precipicio infrarrealista” es entonces una tara, un defecto juvenil que el poeta debe evitar. Lo curioso es que la frase supone que a dicho precipicio se puede caer si se desmesura el “montaje narrativo”, la “intertextualidad” o la “densidad referencial”, aciertos que podrían adjudicarse, por ejemplo, a la llamada poesía neobarroca.

En ambos casos se trata de menciones vagas para convalidar la permanencia de una supuesta poesía de denuncia en autores que, aunque se acercan al infrarrealismo, no lo representan, mucho menos lo ejemplifican. La existencia del grupo, perdida entre citas erróneas e imprecisiones, por decir lo menos, o deliberadamente silenciadas, por decir lo más, ilustra el grado de ignorancia y ninguneo al respecto. ¿Cuál es entonces la verdadera esencia de este

² Ana Chouciño Fernández. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1980*, México: UNAM, 1997, p. 23.

³ Gustavo Jiménez Aguirre. Prólogo a *El horizonte de la poesía mexicana*, firmado en marzo del 1997, en <<http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>> (consultado el 28 de febrero de 2022).

movimiento? ¿Tuvo alguna apuesta digna de rescatarse? ¿Fueron tan sólo una vanguardia a destiempo y por ello un pastiche que no merece la atención, como han querido sus detractores? ¿O acaso, en otro extremo, podría decirse que ha participado en la formación de la escritura poética de nuestros días, como defienden quienes fueran sus integrantes? En las siguientes líneas propongo una lectura que pondere la apuesta de este movimiento, un acercamiento que permita arriesgar una respuesta a estas interrogantes.

Entre la anarquía y el desmadre

Pocos son los documentos que han sobrevivido del infrarrealismo. El conocimiento que se tiene de la agrupación es, por tanto, sumamente escaso, ambiguo y muchas veces anecdótico. Ante el difícil acceso a estos materiales —ausentes, incluso, de las principales bibliotecas públicas del país— no es de extrañarse que el movimiento se revista de misterio, de leyenda. Existen, entre las diversas versiones de su gestación, un par de antecedentes que me parecen significativos: según uno de sus miembros fundadores, José Vicente Anaya, el movimiento surgió entre 1974 y 1975, a partir de un taller de poesía que tenía la intención de establecer un grupo “vitalista” del que despuntarían los primeros integrantes:

El grupo de poetas infrarrealistas se formó en 1975. Un antecedente: por 1974 nos juntábamos los poetas Mara Larrosa, Lorena de Rocha, y Carlos Rodríguez de Alba; formábamos una especie de taller de poesía independiente, amistoso, que hacíamos en mi departamento (calle Nueva York, colonia Nápoles). Jugábamos a que según nuestras personalidades teníamos un nahual/animal: Lorena, Leona; Mara: Foca; Carlos Rodolfo: Venado; Vicente: Toro. Por eso decíamos tener un taller de “poetas animales”. Creíamos en una poesía VITAL y por eso también nos decíamos VITALISTAS.⁴

Futuras reuniones en fiestas, bares, librerías o cafeterías como el café La Habana fueron congregando a poetas como Roberto Bolaño, Bruno Montané, Víctor Majarás-Ruiz, Estela Ramírez o Sergio Loya. El deseo compartido de hallar la autenticidad de la poesía convencería a estos jóvenes de emprender una protesta que diera cauce a su descontento.

En otro flanco, aparece el fanzine *Zarazo*. Su único número (enero de 1974) es otro precursor indiscutible. Preludia algunas inquietudes del grupo e inclu-

⁴ José Vicente Anaya en entrevista con Heriberto Yépez. “El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes”, en *Replicante*, núm. 9, otoño 2006, p. 136.

so las proclamas de sus manifiestos posteriores. Aquí brota la réplica al discurso grandilocuente y exagera la recuperación de los espacios del habla cotidiana –como el chiste o el discurso publicitario– heredados de la antipoesía de Nicanor Parra, quien incluso figura en el epígrafe que abre dicha publicación: “No hablamos para ser escuchados sino para que los demás hablen”. Se trata de un fanzine propagandístico cuyos textos son, en su mayoría, manifiestos en potencia:

Zarazo: Fruto en su punto / Chavo-chava en edad de merecer / Momento de clímax en el acto sexual / Sobredosis de copas / Achispados / Medio chiles / Fem.- Mixtura de vidrio molido para envenenar roedores, perros rabiosos y lo que se inscriba en la lista.⁵

La rebeldía juvenil perfila una poética que expresa la insatisfacción con su mundo inmediato. La poesía “infra” compartirá esta posición inicial: jóvenes “achispados”, descubriendo la sexualidad, que presentan su ejercicio poético como un producto corrosivo, “vidrio molido para envenenar”, dispuesto a lanzar una estocada, un zarpazo. Poetas “a medio madurar”, trazan una de las direcciones que tomará el infrarrealismo y dejará una cicatriz sobre todo en la poesía del más sobresaliente de los que en él militaron: Mario Santiago, el legendario “Ulises Lima” de *Los detectives salvajes*, quien figura como el coordinador y editor responsable de esta publicación.

La validez que ha adquirido la versión de Bolaño obliga a una primera aclaración: el infrarrealismo no fue la ocurrencia de un poeta, como la versión novelesca cuenta, ni gira alrededor de un par de personajes. Ubicar a las poetas que inspiraron *Los detectives salvajes* ha sido la tarea de muchos, empeñados en atender una pregunta un tanto secundaria: ¿quiénes fueron los protagonistas de esa gesta y qué fue de los “verdaderos” vicerrealistas? Tras el éxito de la novela circularon no menos de cuatro listados, elaborados por distintos integrantes o allegados a éstos. El interés que Bolaño suscitó ha traído a colación no sólo la pertenencia al grupo, sino el problema de su paternidad: más de uno ha querido adjudicarse la invención o la “verdadera esencia” de lo que éste fue. Para José Vicente Anaya, el infrarrealismo nació cuando una docena de poetas se pusieron de acuerdo en la necesidad de “hacer algo diferente, auténtico, intenso”. Jóvenes con la conciencia de emprender un cambio,

⁵ *Zarazo*, núm. 0, México D. F., enero de 1974, p. 1. Reproducido fragmentariamente en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, audiorevista, núm. 8, Cuernavaca, 2007.

unidos por las mismas inquietudes rebeldes y contestatarias, que terminarán por consolidar lo que a la postre bautizarían como “Movimiento Infrarrealista”.

Entre 1975 y 1977, los años de mayor activad, publican *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*,⁶ financiada por Juan Cervera, poeta español alocinado en México, y al año siguiente presentan el único número de su órgano de difusión: *Correspondencia Infra*, en la que incluyen el “Primer manifiesto” redactado por Bolaño. Asimismo, preparan la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, con una presentación de Efraín Huerta y prólogo del escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja. Ésta reúne a once poetas hispanoamericanos de los cuales tres pertenecen al infrarrealismo: Roberto Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané.⁷ En el prólogo, Donoso Pareja apunta que la poesía de *Muchachos desnudos* puede considerarse un complemento a uno de sus trabajos previos que tituló *Poesía rebelde de América* (1971), una antología en la que figuran algunos nombres que también incluye Bolaño en su compilación: Hernán Lavín Cerda, Luis Sardíaz, Beltrán Morales y Eduardo Verástegui. En *Poesía rebelde de América*, el escritor ecuatoriano proponía una diferencia entre “rebeldía y revolución”, que retoma para abordar a estos poetas:

En el primer caso [la rebeldía] escribí, “se trata de no obedecer, de resistir, de salirse de un orden al que se considera –y la mayor parte de las veces es– injusto. En el segundo –la revolución–, el asunto está en tirar abajo ese orden, en cambiarlo”. Planteaba, asimismo, que la poesía no puede cambiar el orden social (puesto que sólo da un testimonio y concientiza a muy largo plazo) sino la militancia política, y que su única posibilidad revolucionaria es frente a sí misma. (*Muchachos desnudos...*, pp. 13 y 14)

Según esta división, los poetas del infrarrealismo pertenecen a una clase de escritores desobedientes, que no buscan cambiar el orden en aras de uno presumiblemente distinto, sino salirse de él, impugnarlo. El movimiento infrarrealista buscaba además adherirse a una suerte de hermanada continental que incluía a poetas vinculados con movimientos como Hora Zero de Perú, como Jorge Pimentel o Eduardo Verástegui, o a voceros de la revolución como

⁶ AA. VV. *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. México-Lora del Río: Asunción Sanchís, 1976. Los poetas incluidos son: José Vicente Anaya (1947-2020), Roberto Bolaño (1953-2003), Mara Larrosa (1955), Cuauhtémoc Méndez (1956-2004), Bruno Montané (1957), Rubén Medina (1955), José Peguero (1955) y Mario Santiago (pseudónimo de José Alfredo Zendejas, 1953-1998).

⁷ Roberto Bolaño (comp.). *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*. México: Extemporáneos, 1979.

el cubano Luis Suardíaz. Aunque a los *infras* no les sobraron detractores ni simpatizantes, habría que notar que fueron escritores extranjeros quienes decidieron apoyar al grupo. Quizá su condición de extranjería, Juan Cervera y Donoso Pareja, español el primero, ecuatoriano el segundo, fueron quienes alentaron la aventura de estos poetas. El hecho es significativo si pensamos que sucede lo mismo con el estridentismo: en un principio fueron los extranjeros quienes se propusieron estudiarlo y valorarlo, el propio Bolaño, en un afán reivindicativo, entrevistó a Arqueles Vela, Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, sus principales exponentes, aún con vida cuando surge el movimiento *infra*.

En el contexto represivo de su nacimiento (la matanza del 68 o el halconazo del 72), la rebeldía —que se traduce en resistencia a las normas y preceptos establecidos para el arte— era una respuesta a las políticas culturales que imperaban durante la época formativa de dichos escritores. Rebeldes con causa que se identifican bajo un “ismo” que los orilla a seguir clichés de la vanguardia, como la diatriba, el escándalo y, sobre todo, la confrontación. Anécdotas al respecto han alimentado la figura mítica de poetas malditos. En *La línea y el círculo* (1981), Jaime Moreno Villarreal analiza una “polémica constante” que sostuvieron Roberto Vallarino, Luis Roberto Vera y el movimiento comandado por Roberto Bolaño: los primeros, desde *Cuadernos de literatura* y *El Zaguán*, respectivamente, comenzarían a nombrarse herederos de la “mejor tradición” mexicana (Contemporáneos, Octavio Paz) y occidental (T. S. Eliot, James Joyce, Paul Valéry); los segundos, enemigos de Octavio Paz y su tradición, buscarían vincularse con ciertos escritores y tendencias menos apreciadas, específicamente, con el estridentismo. En una esquina, los poetas conscientes de la tradición literaria que buscan integrarse a ella, los *cultistas*; en la otra, los poetas rebeldes que reniegan de su herencia cultural y pretenden abolirla con un discurso coloquial y antipoético: los de *la pinche piedra*.

Detrás de estas posturas antagónicas se esconde una confrontación cuyo trasfondo delata los mecanismos de dominación en el discurso de lo poético. Bajo dicha dicotomía se encierra la riña por escalar en el medio cultural, reproduciendo las prácticas políticas que han ejercido los intelectuales en el país: la “polémica constante” entre los “catrines” y los “salvajes” es una estrategia con la que los jóvenes entran de lleno en la lucha por el poder. Resulta significativo que, al hablar del infrarrealismo, Moreno Villarreal se refiera únicamente a Roberto Bolaño porque es el chileno quien, a nombre del movimiento, toma la palabra como impugnador del orden establecido. No significa que todos los poetas infrarrealistas se situaran en algún polo de dicha dicotomía, ni aun que las palabras de Bolaño fuese el sentir del grupo: “Esta

evidencia –señala Moreno Villarreal– de la asimilación del fenómeno al discurso del poder no implica que de hecho todas las manifestaciones de los jóvenes poetas estuvieran ya marcadas por el mismo estigma”.⁸

Al recordar la mencionada disputa entre estos grupos (o, mejor dicho, entre estos personajes) es necesario hacer una segunda aclaración: el infrarrealismo no fue movimiento aislado, ni mucho menos el único que pudiera considerarse de resistencia. La década que los ve nacer está marcada por el fenómeno grupal: a principios de 1970, y hasta finales de la década, aparecen en México una serie de colectivos de artistas no tradicionales o que se desenvuelven fuera de los circuitos establecidos para la producción y circulación del arte. Tan sólo en la capital mexicana surgen agrupaciones como Arte Acá, Suma, El taco de la perra brava, Peyote y la compañía, por mencionar algunos. En el ámbito literario, como no había sucedido antes, se registra una considerable cantidad de revistas y editoriales hechas por “poetas jóvenes” o que fijan su atención en la nueva generación de escritores.

La abundancia de poetas estuvo motivada por cuestiones extraliterarias y no por parámetro literario alguno: fueron consecuencia de la explosión demográfica y, principalmente, del auge petrolero que permitió la inversión en universidades y el desarrollo en cultura a través de la instauración de premios y la promoción de talleres o eventos literarios. El presidente Luis Echeverría, ante la crisis de legitimidad de su gobierno, aumentó el presupuesto destinado a la cultura y la educación universitaria. Entre 1970 y 1975, la UNAM registró el incremento más alto de matrícula en toda su historia: 108.28%, mientras que el aumento presupuestal fue 349.83%.⁹

En este contexto, la posibilidad de mantener una publicación periódica o de editar un libro de autor, a un precio relativamente bajo, sumado a los apoyos otorgados por el estado y el incremento de estudiantes a nivel universitario generaron una sobrepoblación de “poetas jóvenes”. Gabriel Zaid, en *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), calculaba unos seiscientos poetas que inician carrera y consignaba más de doscientas revistas y suplementos culturales en los que éstos presentaban su trabajo.

Es en este torbellino de autores, colectivos y publicaciones –la mayoría de ellas marginales– en el que nace, se desarrolla y muere el movimiento infrarrealista. Tras el *crack* petrolero de 1982 y caída del peso, mantener una

⁸ Jaime Moreno Villarreal. *La línea y el círculo*. México: UAM, 1981, cap. IV, “Poesía y reproducción”, pp. 89.

⁹ César Espinoza y Araceli Zúñiga. *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM-STUNAM, 2002, cap. 1.

publicación fue un lujo que muy pocos pudieron costear. Poco a poco concluye el ciclo para muchas editoriales y revistas independientes y del censo de Gabriel Zaid tan solo un puñado de jóvenes seguirá la carrera literaria. Quizá por falta de vocación, por falta de talento o por autoabandono, los poetas que antes pululaban comienzan a desaparecer del medio literario. Sucederá lo mismo con los infrarrealistas: varios de sus integrantes abandonarán la escritura dejando apenas una mínima muestra de poemas no del todo accesibles (y no del todo convincentes) y pocos se dedicarán a la creación literaria, una razón de peso por la que no ha encontrado un espacio en la posteridad.

En medio de este orbe de propuestas, ¿qué tendría en común la escritura de estos jóvenes que se identifican bajo una misma bandera? En *Pájaro de calor*, Juan Cervera encuentra en el nombre un “curioso estandarte” y anula una posible comunión tras señalar las desemejanzas, en una definición por demás esquiva: “El infrarrealismo es para mí, tras una lectura, un aire dionisiaco cruzado por una intensa vocación de ser libre”. Donoso Pareja, al igual que Cervera, escribe sin conocer el manifiesto de Bolaño, por lo que deduce que “no existen propuestas teóricas del movimiento” pero advierte que, “ni parecería posible a partir del trabajo de los restante poetas infrarrealistas”.

Las afinidades detectables, afirmaba desde entonces Donoso Pareja, son menos que las diferencias. Una mirada panorámica expone más disyuntivas que coincidencias. En una selección de poesía, por ejemplo, Cuauhtémoc Méndez, el compilador de la muestra y también integrante del grupo, se quejaba de la falta de un equipo de trabajo: “El infrarrealismo en un NO-GRUPO vinculado azarosa-vocacionalmente por una necesidad de enfrentamiento común”.¹⁰ Jóvenes con tendencias revolucionarias, incluso algunos de militancia izquierdista (sabida es la cercanía con José Revueltas; Mario Santiago incluso le brindaría homenaje completo unos años después, al incluir “Papasquiario” en su pseudónimo, para señalar el lugar de nacimiento del escritor duranguense), que encarnan un enfrentamiento común reflejado en una conducta desafiante contra el orden institucional. Aunque en su mayoría mexicanos, descendientes del 68, también coinciden en el grupo varios poetas sudamericanos: hijos del pinochetazo como Roberto Bolaño, Juan Esteban Harrington y Bruno Montané o deportados por la dictadura, como el peruano José Rosas Ribeyro.

¹⁰ La muestra fue reunida en 1983 y estaba destinada a publicarse en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. Distintas razones impidieron que saliera a la luz. Cuauhtémoc Méndez. “Diez poemas y once poetas infrarrealistas”, en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, op. cit.

En casi toda la vanguardia se pueden hallar rasgos de misoginia (Filippo Tommaso Marinetti quería glorificar el odio a la mujer) y este movimiento, por supuesto, no es la excepción. Varias mujeres integraron el grupo, pero sólo una fue considerada en sus publicaciones: Mara Larrosa. Efraín Huerta, en el poema que abre *Muchachos desnudos*, escribe con sorna:

y, ¿se fijaron?, ni una sola hembrita,
con tan buenas, guapamente sabrosas que son
y que escriben como Afroditas que surgieran
no de un pantanoso taller literario
sino de un bárbaro océano de pantalones de mezclilla.

(*Muchachos desnudos...*, p. 10)

Si bien algunas mujeres fueron parte de esta aventura (Guadalupe Ochoa, Gelles Lebrija, Lorena Rocha, las hermanas Vera y Lara Larrosa, entre otras), parece más una pandilla de hombres que se desenvuelven entre la rebeldía y el relajó: “las características individuales de los infras –señaló Cuauhtémoc Méndez– convierten en utopía el objetivo de formar un grupo sólido y coherente, salvo en la anarquía y el desmadre”.

Entre la anarquía y el desmadre, sin embargo, había una inquietud poética que sobrevive en pequeñas muestras que por distintas razones no han podido ser valoradas. Poetas en formación, comparten inquietudes y preocupaciones juveniles, como el surgimiento de la sexualidad que juega un papel medular en su poesía (los títulos de sus publicaciones lo sugieren: *Zarazo*, *Pájaro de calor*, *Muchachos desnudos* o *Revista Menstrual*). Sexualidad desinhibida, amor idealizado o erotomanía, cada uno, sin embargo, con una visión singular en este que podría ser uno de los pocos núcleos temáticos en común en estos poetas.

Roberto Bolaño prueba con distintos registros, por ejemplo, con composiciones breves que buscan una imagen postal (el “haikú de Occidente” en palabras de Sandro Cohen) o bien el poema narrativo de largo aliento. Su quehacer poético de entonces, sin embargo, dista mucho del ingenio que en la narrativa lo ha consagrado. Sin mucha ruptura, su escritura poética sigue de cerca las propuestas en boga entre los poetas jóvenes de su generación:

ENSÉÑAME A BAILAR

a mover mis manos entre el algodón de las nubes
a mover mis piernas atrapadas por tus piernas

a conducir una moto por la arena
 a pedalear en una bicicleta bajo alamedas de imaginación
 a quedarme quieta como estatua de bronce
 a quedarme inmóvil fumando delicados en ntra. esquina
 [...]

 enséñame a abrir las piernas y métemelo
 contén tu histeria dentro de mis ojos.

(*Pájaro de calor*, p. 9)

Más que un grito de equidad o una protesta feministas —una mujer que exige ser instruida en aquello que la sociedad conservadora intenta vedarle, acorde, a primera vista, con el contexto en que se inscribe el poema— el discurso apunta a una descentralización del sujeto poético: la voz lírica que no se identifica con la voz del autor. Se trata de una técnica que presenta un retrato o un personaje con el que intenta abrir una cadena de identificaciones entre el autor, el texto y el lector.¹¹ Mara Larrosa, siguiendo también este artificio, firma como “Celestin Freinet” un poema de *Pájaro de calor*:

Pintamos la luz, el aliento de los seres vivos y en ese *Hacer empezamos a reconocer lo inventado*, a sentir el peso y las dimensiones del mundo. Después nos encontramos con los tanques y los soldados en las calles.

(*Pájaro de calor*, p. 13)

Bolaño asume la personalidad de una mujer sin nombre, una desconocida que funciona más como insignia; Mara Larrosa, con esta técnica, indaga en las experiencias del pensador francés, aludiendo al tanteo experimental que éste planteara. Máscaras tan disímiles que bien pertenecen al mundo de la intelectualidad, al colectivo imaginario de la experiencia anónima o, inclusive, al ámbito del cómic, el cine y la televisión: en *Correspondencia infra*, José

¹¹ A pesar de las diferencias entre los poetas nacidos en 1950 (generación a la que podría circunscribirse los poetas del infrarrealismo), persisten en ellos esquemas, modelos y puntos de partida que permiten contemplar su producción poética en un conjunto. A juicio de Evodio Escalante, la técnica del retrato se ha impuesto entre dichos poetas: “A menudo esta persona es un escritor, pero puede ser también un personaje de la vida real, de la propia literatura o de la mitología urbana. Verónica Volkow fija a Sor Juana Inés de la Cruz. Rafael Vargas fija a Susana San Juan, pero también al poeta John Berryman [...]. Roberto Vallarino fija a una desnudista inconforme con su trabajo. Gabriel Trujillo a su amigo el escritor Benito Gámez y a Guillermo de Nassau...”, Evodio Escalante. *Poetas de una generación 1950-1959*. México: Premia, 1988, p. 10.

Peguro detalla una pintoresca escena en la que “Batman y Robin hacen el amor saliendo de su baticueva con una niña que violó el pingüino”.

En los variados matices de esta técnica, será Mario Santiago quien construya una literatura de la alteridad basada en retratos, personificaciones o cuadros que extrae de la música, la pintura, la mitología urbana y sobre todo de las letras. Para T. S. Eliot, el progreso de un artista es una continua extinción de la personalidad. Una personalidad que se difumina cuando se disfraza. La máscara literaria permite borrar estas fronteras al asimilar elementos de la escritura con la que dialoga. En esta poesía se encuentran latentes varias propuestas e influencias estéticas, pero en Mario Santiago estas presencias se conjuntan, se mezclan, se vinculan o se confrontan. Es ésta una poesía de escapes o, para decirlo con una de sus palabras, de *fugas*: evasiones, huidas. Las citas y menciones que deja en el camino trazan la ruta de sus modelos: Mario Santiago redacta una “carta” escrita por una “mala discípula de Wilhelm Reich”, o bien, “poemas a la manera de Richard Belfer” o “monólogos” a propósito de Richard Brautigan. Para presentar una serie traducciones de este último, Mario Santiago no escribe un exordio o una semblanza, sino que acude a un poema que ya prelude el tono de sus traducciones:

¿Qué esto no es una nota literaria? (¿dónde viven arqueólogos llorones?).

Una colilla de cigarro / un rock sabor de zarzamora / una noche acostado con luces de neón / no tartamudean como el alfabeto morse de las notas literarias.¹²

“Demasiado joven para morir, demasiado viejo para seguir rocanroleando”, como se titula la sección, pone en marcha una forma de ajustar al español, no la dicción norteamericana, sino en algo presumiblemente distinto: sigue de cerca al poeta, pero más que un apego o una técnica de apropiación muestra un reciclaje beligerante y arbitrario. Lo llamativo en esta presentación, y más aún en las traducciones, no es fidelidad a Brautigan sino forma peculiar de traicionarlo, de reescribirlo con los recursos del lenguaje que privilegia. Brautigan escribe: “You have put a circle of castles / around my penis and you swirl them / like sunlight on the wings of birds”, Mario Santiago traduce:

tú has puesto castillos circulares alrededor
de mi pene]

¹² Mario Santiago. “Demasiado joven para morir, demasiado viejo para seguir rocanroleando. (Monólogo interior a propósito de la poesía de Richard Brautigan)”, en *Plural*, núm. 61, octubre de 1976, p. 51.

y los has puesto a dar vueltas
 igualito como la luz del sol
 besa las alas de los pájaros

El ejercicio de la traducción fue empresa de varios integrantes del infra, entre ellos, Roberto Bolaño y Bruno Montané que exploraron con el francés de Raymond Queneau y Alain Jouffroy, o Mario Santiago y Rubén Medina, por ese entonces traductores esporádicos de poesía norteamericana (generalmente cercana a la generación *beat*). Pero fue José Vicente Anaya el más prolífico en ese ámbito: tradujo poesía y narrativa del inglés, el japonés y el chino, al se debe una de las antologías más emblemáticas de la poesía *beat* en nuestro país: *Los poetas que cayeron del cielo* (1998).

Al margen de sus elecciones al traducir, existe un deseo por explorar autores contemporáneos no del todo conocidos para construir los cimientos de su andamiaje poético. La llamada "transcreación" es un fenómeno que comienza a tomar fuerza en los setenta y en los escritos infrarrealistas de la época hay atisbos de creaciones hechas a partir de: los títulos, epígrafes y dedicatorias, sugieren los enlaces con propuestas que van de Arthur Rimbaud a la vanguardia histórica, estableciendo continuidad con la vanguardia latinoamericana y las tendencias de posguerra como los *beat* norteamericanos, los Eléctricos de Francia, los poetas Pop de Liverpool o los jóvenes iracundos. Un intento por actualizar la tradición incorporando poéticas disidentes, excluidas de canon o no del todo valoradas por éste.

Mario Santiago configura un esquema de trabajo basado en modelos trasgresores: recupera y reactiva distintas técnicas que caracterizarán su escritura poética: retoma, por ejemplo, procedimientos del futurismo como la incorporación de signos numéricos y tipográficos o la adjetivación de sustantivos ("machetes-lenguetazo", las "navajas-pupila", "escritura-taladro", "vocablos-lija", etc.); construye imágenes, algunas veces de raigambre vanguardista ("el paraguas oxidado de la vida / no quiere desplegar sus alas") o, como en la poesía de Ginsberg o Kerouac, la influencia del jazz moldea el vaivén rítmico, la soltura y la improvisación de una poesía muy interesada en experimentar con la musicalidad de las palabras.

Otro modelo de experimentación se encuentra en la propuesta de Niconor Parra, de quien obtiene un lenguaje agresivo, que no teme a la grosería o el albur; antipoético en la medida en la que recurre a un léxico callejero o a la jerga juvenil y en la manera que aborda situaciones no poetizables según preconcepciones regidas por el buen gusto. Un lenguaje de la calle que, sin embargo, se encuentra saturado de referentes culturales:

A la fuga Cristo
 mis cantos & mis vírgenes
 mi costal de culpas
 en pleno basurero
 el cráter de mi Diógenes
 mi hígado tan buitre
 mi sol haciendo circo.
 A la fuga el hurra
 el teponaxtle nunca
 las mulas de maíz quiero decir
 son mi comal mi caricia mi color & mi relincho.¹³

Como los escritores de “la Onda”, Mario Santiago no se despegaba de su vocabulario juvenil sino que lo convierte en parte medular de su expresión. El vínculo entre estas generaciones es más profundo de lo que parece: para Parménides García Saldaña, el lenguaje de los barrios (el lenguaje ñerito) “es escudo y puñal [...] afrenta, reto, desafío a las buenas costumbres y defensa, parapeto, guardia de costumbres prohibidas. [Diferencia] un mundo que vive en la aventura, de otro que niega toda posibilidad de vivirla”.¹⁴ Esto sucede con la jerga de los suburbios llevada al plano de lo poético: la aventura del lenguaje insubordinado es la constancia de una vida de desenfreno. En la poesía de Mario Santiago, el problema del otro subyace de raíz porque la alteridad no sólo involucra la indagación en el inconsciente sino también la exploración con el lenguaje.

Pero la poesía del grupo, como he dicho, no comparte denominar común. A diferencia expresa de la dinámica popular de Mario Santiago, algunos como Mara Larrosa o Bruno Montané, muestran líneas de trabajo un tanto opuestas: en la primera, una carga de referencialidad hacia cierta delación de carácter ético; en el segundo, sin el espíritu combativo, una poesía contemplativa cuyo modelo es un lirismo de corte intelectual: una forma aceptada y probada de escribir poesía, pero sin sediciones en el terreno de la sintaxis poética. La selección léxica de Montané se construye a partir de la cierta sinestesia visual (luz, blanco, noche, oscuridad, incendio, luminosidad). “Palabras que caen desde el terciopelo bordado” como sugiere él mismo en un poema de *Muchachos desnudos...* La inclinación a ocupar palabras “delicadas” en aras

¹³ Mario Santiago Papasquiaro. “Introitus”, en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, op. cit.

¹⁴ Parménides García Saldaña. *En la ruta de la Onda*, 2ª ed. México: Diógenes, 1974, pp. 55-56.

de la típica exquisitez –que además de merodear en los tópicos ligados a la claridad y la transparencia, tocan algunos lugares comunes: “laderas, vientos claros o húmedos, campos verdes o agua estancada”– lo colocan más de cerca de la estética que se dicen atacar. La poesía de Montané es, por mucho, contra lo que el lenguaje de Mario Santiago se levanta.

Bruno Montané construye su ideario poético a partir de clichés literarios como la locura o el sueño. La postura frente al lenguaje determina el modo de abordar un tema: “Todo deviene desde adentro como en sueños”, anota, y reivindica las posibilidades vivenciales de lo onírico:

Espejismos no somos nosotros
Sino: enciendan la luz junto a la cama
y prueben a ver si el fósforo quema
a ver si el miedo no es tan horrible
y tan humano como en un sueño
prueben también si un sueño no
es peligroso cuando lo soñado
comienza a ser verdad

(*Pájaro de calor*, p. 17)

Otro de sus colegas, Rubén Medina, opta por la realidad tangible:

una masturbación es sólo una masturbación
nunca olvidar eso
aunque tengamos los músculos más nítidos
en la cabeza
i toda la imaginación se sublime de nuestro lado
i las manos nos relinchen y las uñas
se entierren como espuelas en la espalda.¹⁵

Medina no confía en los poderes evocativos de la imaginación (ni del sueño) y apunta, como si quisiera contradecir a Montané, que

una masturbación es sólo una masturbación
i políticamente hablando es un acto
burgués decadente sin ningún compromiso

¹⁵ Rubén Medina. “the masturbation o cómo hablar de la praxis”, en Mario Santiago (selección y prólogo), “Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos”, en *Plural*, núm. 63, diciembre de 1976, p. 35.

es como olvidarse del mundo por un momento
sin ninguna finalidad creativa.

Según estas propuestas, no parece que la poesía *infra* se levante contra estilo alguno. Más aún, en algunos casos se muestra deudora de las estéticas canónicas de la tradición. José Vicente Anaya recuerda la tradición amorosa de la generación de medio siglo: Eduardo Lizalde de *El tigre en la casa* (1970), los sonetos de Tomás Segovia o los poemas de Rubén Bonifaz Nuño:

Pero cómo no amarte
si andas por ahí
felina jaguar,
como si la ciudad fuera la selva,
cambiando de dirección al viento...

(*Pájaro de calor*, p. 7)

El poema concluye con un yo lírico cautivo de un amor no conseguido:

Quedé atrapado.
Amándote aún
como te lo digo ahora, atrapado
entre el amor que no me das y te declaro

(*Pájaro de calor*, p. 7)

Poesía que se olvida del mundo, a la que no interesa el acontecer sino su historia personal en él. Mientras algunos, siguiendo a T. S. Eliot, advierten que la poesía no es la expresión de la personalidad, sino el escape de ésta, otros se descubren en un "yoísmo" limitado que, además, pregonan a conciencia, como en este poema de Cuauhtémoc Méndez:

Yo sé,
Mario Santiago, amigo,
que si te muestro mi poema
vas a decir:
"Es muy circunstancial.
No logras explotar las emociones,
se te pierde.
Hay líneas deslumbrantes en tu tono,
nomás que no las aprovechas..."

Te complaces, no te exiges.
Además la descripción te come, te estereotipas”

Pero bien sabes cómo me duelen las palabras,
cómo se me sube la tristeza,
cómo tanta vida borracha.
Digo, en el momento que padezco,
No tengo ya ni ganas de lamentarme
o revelarme contra tus argumentos.

(*Pájaro de calor*, p. 16)

El poema es autorreferencial sólo en un momento: en la crítica adjudicada a Mario Santiago, que bien podría aplicarse a más de un poema *infra* de esta época. Cuauhtémoc Méndez parte de los poemas de amistad de Catulo, pero en este diálogo confesional predomina el sentimiento sobre la reflexión que delata el procedimiento imitativo un tanto simplón. Entre las composiciones de Méndez, sobresalen las “catulianas” que, como ésta, no rehabilita del todo los signos del modelo que el propio poeta plantea.

Para algunos más aventajados, sin embargo, la poesía o su idea de creación no está centra en el yo y sus subjetividades. Mediante la inversión de formas, símbolos y valores arraigados, participan en el cuestionamiento del discurso literario tradicional. Pero el deseo de renovación es la apuesta literaria no sólo de esta generación. La lucha individual aporta rupturas más significativas, por ejemplo, en la experimentación formal de *Un (ejemplo) santo de gato pinto* (1975) de José de Jesús Sampedro o en los juegos textuales de *Sastrerías* (1979) de Samuel Walter Medina, o bien en la renovación del lenguaje poético a cargo de Coral Bracho o de Alberto Blanco, algunos de sus coetáneos que también empiezan a publicar en la década de 1970.

Los poetas ya no cantan, ahora conversa (algunos eructan). Las poéticas de posvanguardia –antipoesía y coloquialismo– no sólo alimentan la propuesta del grupo sino que son el andamiaje de varios jóvenes que en él militaron. También hay en éstos una cercanía con la poesía urbana de poetas de su generación, como Arturo Trejo Fuentes, Carlos Oliva o César Benítez y no pocas similitudes con los poetas que erróneamente ha sido clasificados como *infr*: Jaime Reyes y Ricardo Castillo. La poesía *infr*realista, sin embargo, no siempre representa una ruptura o ésta es bastante limitada. Quizá por ello cierto denuesto al poner en la balanza las propuestas poéticas frente a la iconoclastia y la parafernalia con que solían anunciarse.

Juzgar a estos poetas, teniendo en cuenta únicamente sus resultados, podría pasar por un error crítico: el infrarrealismo fue sobre todo una batalla cultural, un movimiento sintomático que cuestionó los valores, los usos y los gestos sociales de la poesía en el ambiente artificioso que se desarrolló. Un acervo de instintos, de ideas y de proyectos quedó guardado en espera de engrosar las páginas de una literatura se resguarda en otras formas de entender y asumir la creación artística y que descubre la permanencia de tradiciones al margen del corpus de la literatura mexicana reciente.

Referencias

- AA. VV. *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. México-Lora del Río: Asunción Sanchís, 1976.
- Anaya, José Vicente y Yépez, Heriberto. "El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes", en *Replicante*, núm. 9, otoño 2006.
- Bolaño, Roberto (comp.). *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. México: Extemporáneos, 1979.
- Chouciño Fernández, Ana. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1980*, México: UNAM, 1997.
- García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda*, 2ª ed. México: Diógenes, 1974.
- Escalante, Evodio. *Poetas de una generación 1950-1959*. México: Premia, 1988.
- Espinoza, César y Zúñiga, Araceli. *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM-STUNAM, 2002.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. Prólogo a *El horizonte de la poesía mexicana*, marzo de 1997, en <<http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>>.
- López, Rebeca y Silva, Raúl. *Nomedites*, audiorevista, núm. 8, Cuernavaca, 2007.
- Mario Santiago. "Demasiado joven para morir, demasiado viejo para seguir rocanroleando. (Monólogo interior a propósito de la poesía de Richard Brautigan)", en *Plural*, núm. 61, octubre de 1976.
- _____. (selección y prólogo), "Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos", en *Plural*, núm. 63, diciembre de 1976.
- Medina, Rubén. "the masturbation o cómo hablar de la praxis", en Mario Santiago (selección y prólogo), "Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos", en *Plural*, núm. 63, diciembre de 1976.
- Moreno Villarreal, Jaime. *La línea y el círculo*. México: UAM, 1981.