

CAPÍTULO UNO

ANTECEDENTES

*El mundo se te da en fragmentos/
en astillas.*

Mario Santiago

1.1 En la década de 1970

Hablar de una década como la de 1970 requiere entender una sola palabra: contracultura. Se trata de una época marcada en muchos sentidos por el derrumbe: figuras hegemónicas, instituciones, paradigmas ideológicos, etcétera; cada uno enfrentándose en algún momento a su opuesto natural.

La insípida diplomacia en los años setentas por ejemplo, se enfrentó a diversos conflictos bélicos que dominaron todo el panorama; basta citar la Guerra de Yom Kipur (1973), el Bloque Comunista Europeo que, una vez lejos de China inició el paulatino decremento de la influencia comunista en el resto del mundo mientras el neoliberalismo ganó terreno hasta imponerse a finales de la década. La irrupción del televisor⁴ en la

⁴ Para conocer más acerca de este tema, véase el estudio de Carlos Monsiváis titulado “Zócalo, la villa y anexos” que se halla en *Cien años de lucha de clases en México (1876-1976) (Lecturas de Historia de México)*. México. Quinto sol. 1985; donde habla sobre las culturas dominadas y la televisión; así también recomendamos el libro de José Agustín, *La contracultura en México*. México. Grijalbo. 1996; donde se expone la oferta de la contracultura mexicana en la segunda mitad del siglo XX a través de la televisión.

mayoría de los hogares, fue otro factor que desató un nuevo fenómeno de confrontación a nivel mundial, y mostró los alcances de una globalización recién instaurada. Entre los sucesos que se destacan a raíz de la llegada del televisor se encuentra el asesinato de once deportistas israelíes a manos de terroristas palestinos durante los Juegos Olímpicos de Munich en 1972; fue también año del escándalo Watergate, el cual obligó al mandatario Richard Nixon a dejar la presidencia de los Estados Unidos en 1974 tras una serie de acusaciones en su contra referentes a la autorización de acciones ilegales ejecutadas durante su gobierno, y lo convirtieron en el único presidente estadounidense del siglo XX en renunciar al poder de manera voluntaria. El fin de la Guerra de Vietnam y la muerte del dictador español Francisco Franco en 1975; así como la sucesión de Juan Pablo II como pontífice en 1978, también son otros de los más destacados sucesos de la década.

Por otro lado, es también en la década de 1970 cuando Estados Unidos y la U.R.S.S. comienzan a exportar su guerra de ideologías; mientras América Latina se define en gran medida a través del intervencionismo estadounidense que favoreció la instauración de dictaduras militares en varias naciones; claros ejemplos de ello fueron los casos de Argentina con Jorge Rafael Videla, Chile con Augusto Pinochet, Hugo Banzer en Bolivia y Alfredo Stroessner en Paraguay; también Perú, Nicaragua y Panamá tuvieron dictaduras implantadas en la década de 1970, algunas de ellas derrocadas al poco tiempo, otras en cambio se mantuvieron una o dos décadas más.

Frente a este escenario múltiple en el que proliferaron la represión y el terror, fue, si no natural por lo menos necesario que se produjera un auge de movimientos sociales en

contra de las condiciones infrahumanas que se venían estableciendo de forma tan enraizada, estos nuevos movimientos sociales son los llamados movimientos de contracultura⁵.

Encabezados por las clases obrera, campesina y estudiantil, los movimientos de contracultura se formaron desde los márgenes de la cultura institucional, tomando sobre sí la responsabilidad de fomentar el respeto y una actitud más interesada por los derechos humanos y la conciencia social. Los movimientos feministas también formaron parte de los movimientos contraculturales de los años setentas, adoptando nuevos recursos ante los regímenes políticos autoritarios que en ese momento predominaban por Latinoamérica, lo que originó que muchas de las agrupaciones feministas y de mujeres sufrieran los efectos de la represión de discursos conservadores que exigían a la mujer permanecer en casa al cuidado de los hijos, al mismo tiempo que les era negado por completo cualquier participación de opinión en asuntos públicos.

En México, 1970 inicia con la pesada sombra de las absurdas contradicciones que marcaron al país de forma indeleble, tal es el caso de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1968 tan solo diez días después de la tragedia del 2 de octubre, cuando lo que parecía un desacuerdo entre pueblo y Estado, terminó en el genocidio de un grupo de estudiantes en la plaza de las tres culturas de Tlatelolco en la Ciudad de México, a manos

⁵ José Agustín define “cultura” y “contracultura” de la siguiente manera; contracultura "es toda una serie de movimientos y expresiones culturales, regularmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Y por cultura institucional se da a entender a la cultura dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida al *status quo* y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre jóvenes, además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, centros financieros o individuos” (*La contracultura en México*, 75).

del ejército nacional por órdenes de Gustavo Díaz Ordaz, el entonces presidente de la República.

En su mayoría constituido por estudiantes y docentes de diversas facultades de la UNAM y del IPN, el movimiento estudiantil del 68 inspiró en la década siguiente el surgimiento de nuevos grupos contraculturales que, lejos de ser considerados como de vanguardia, se les llamó marginales. Es el caso del mismo movimiento del 68, que ante los ojos de algunos historiadores, carecía de un proyecto de sociedad futura debido al carácter espontáneo del mismo. Sergio Zermeño explica:

El de 68 fue un movimiento social que se caracterizó fundamentalmente por la definición de un adversario común bien localizado y, pudiéramos decir, *concentrado*: la espesa trilogía PRI/Gobierno/Presidente de la República. Fue un movimiento cuya alta identidad, que permitió la alianza de por lo menos tres sectores heterogéneos, se debió mucho más a la presencia de ese adversario que a la unificación entorno a un proyecto de sociedad futura; [...] Unificada más por la identificación de su adversario que por el poder de su propio proyecto, la alianza heterogénea del 68 vio surgir, acentuarse o diluirse sus contradicciones de origen según el vaivén de los acontecimientos impidiera o facilitara la identidad y la movilización unitaria de los sectores involucrados (293).

No obstante la aparente carencia organizativa y la ausencia de un proyecto de sociedad futura como lo plantea Zermeño, la fuerza del movimiento estudiantil del 68 radicó en la identificación y confrontación del enemigo común de todo movimiento contracultural, la llamada “Espesa trilogía”⁶.

⁶ Más adelante en esta disertación, retomamos la concepción acerca de “la mafia”, ese sector de los intelectuales mexicanos al servicio de la Espesa trilogía.

El movimiento estudiantil mexicano fue una protesta de sectores medios emergentes contra los excesos de una clase dirigente engordada, satisfecha e impune en su estabilidad; una protesta contra la cerrazón y el monopolitismo de un sistema político que veía llegar a su fin sus acuerdos transitorios tomados en épocas anteriores y empezaba a ser rebasado por las nuevas exigencias que brotaban del seno de la sociedad (295).

Desde los comienzos del movimiento se dio una vigorosa participación de sus integrantes, quienes llegaron de entre los márgenes sociales dispuestos a acabar con las estrecheces de las estructuras políticas e institucionales, y haciendo de la crítica social una herramienta inmediata ante un Estado autoritario que se reusó a conceder el ejercicio de “los más elementales principios burgueses y democráticos: la libertad de expresión, de asociación y acción independiente”. En esto, según explica Zermeño, radica el éxito del movimiento estudiantil del 68, pues más allá de la trascendencia de la ideología de sus diferentes grupos, “el movimiento del 68 puede ser considerado como una de las expresiones más puras del reformismo y la modernización del sistema social y político del México contemporáneo” (296).

Uno de los movimientos contraculturales más destacados en la década de los setentas fue el Movimiento de los explotados del campo, mismo que tuvo su mayor impacto entre 1972 y 1977, tiempo en el que según Armando Bartra es cuando “se transforma en un hecho político a escala nacional” (320).

Pues, aun cuando los enemigos concretos y las causas inmediatas varían de una región a otra, las estructuras de lucha campesina de todo el país giran en torno a la misma

ideología, desafortunadamente la crisis que los aqueja también. En esto, historiadores, campesinos y jornaleros concuerdan en decir que:

La desigual distribución de la tierra es para el campesino, de manera inmediata y tangible, la principal injusticia del campo y la causa de la miseria y explotación...

Incluso en la opinión de muchos campesinos que trabajan como jornaleros el mal de su condición reside, no en el mucho trabajo y la poca paga, sino en el hecho mismo de tener que trabajar para otro...

A los ojos de la mayor parte de los pobres del campo, el empresario agrícola es el enemigo, no sólo por ser el patrón que explota su fuerza de trabajo, sino también y principalmente por ser terrateniente que usurpa la tierra que a él le falta.

Esta es la base ideológica de la poderosa lucha por la tierra que está dando el campesino mexicano (329).

Así, el Movimiento de los explotados del campo se envolvió con la bandera de “Tierra para quien la trabaja” como en algún momento lo hiciera el Movimiento zapatista mexicano en su lucha contra el Estado.

Por su parte, el sector obrero no se permite perder terreno ante la lucha contra el Estado a pesar de las vicisitudes de una crisis tan lastimosa que terminó por dejar en evidencia el inestable andamiaje de la economía nacional en la primera mitad de la década de los setentas, es decir de 1970 a 1976; este período comprende lo que Bartra identifica como el período de las cuatro fases de la crisis económica mexicana de los setentas⁷. Paradójicamente, a la par de la atropellada marcha de la economía mexicana en este

⁷ En 1971, la mezcla de recesión e inflación fue la característica primordial; en 1972 y 1973, los trabajadores resistieron los efectos del crecimiento capitalista con inflación; en 1974 y 1975, el impacto fue devastador al estancarse la economía y mantenerse la inflación; y en 1976, la situación económica de la clase obrera fue brutalmente violentada por dos devaluaciones, la recesión económica y la inflación galopante (335).

período, se presentó un renovado fervor entre las luchas obreras que permitió reafirmar con cada frente, la “imperiosa necesidad de la clase obrera de rescatar su plena autonomía y crear y fortalecer su organización clasista para enfrentar a los capitalistas” (335).

De modo que, es a través de este prisma de ángulos nacionales e internacionales, mostrando un puñado de movimientos contraculturales, que también vemos surgir al Infrarrealismo, la última poesía rebelde mexicana del siglo XX.

La historia de cómo inicia este movimiento de jóvenes poetas comienza en 1974, cuando Mario Santiago Papasquiaro⁸, Héctor Apolinar, los hermanos Ramón y Cuauhtémoc Méndez entre otros, son expulsados del taller de poesía y difusión cultural impartido por Juan Bañuelos en la Casa del Lago de la UNAM, después de haber escrito y leído en público la renuncia del propio Bañuelos; esta acometida contra Bañuelos es considerado por ellos mismos como el primero de sus ataques contra lo que llamaron el “mundillo cultural” (véase Méndez, C., *El Movimiento...*).

La primera intención de nombrar a su joven movimiento de poesía fue Vitalismo; sin embargo, éste se quedó en el camino muy temprano y en su lugar apareció el nombre de Infrarrealismo, “idea de Roberto” dice Mario Santiago, quien una madrugada de 1975, acompañado por Ramón Méndez, se aparece en el edificio donde vivía el poeta chileno; “la recepción de Roberto no fue muy cordial que digamos”, comenta Méndez, “la conversación no fue muy larga, pero sí muy intensa. Cuando Santiago y yo salimos de la casa de Bolaño lo habíamos convencido de nuestra subversión vital contra el oficialismo de la cultura, y

⁸ Su verdadero nombre es José Alfredo Zendejas (1953-1998), pero él mismo lo cambia argumentando que José Alfredo sólo hay uno, años más tarde adopta como segundo apellido Papasquiaro, en referencia a Papasquiaro, Durango; lugar de nacimiento de José Revueltas.

nos había comparado con los beatniks⁹: Tú eres Ginsberg —le había dicho a Santiago—, y éste es Corzo: son los beatniks de México”.

Ramón Méndez, secunda a M. Santiago en cuanto a la fundación del movimiento cuando dice: “La idea del nombre y la fundación de un movimiento contra la cultura oficial fue de Roberto Bolaño, entusiasmado por la poesía irreverente de algunos cuantos jóvenes que seguíamos frecuentándonos tras nuestra expulsión del taller de Bañuelos” (véase *Como veo doy...*).

En 1976, cuando el movimiento sale a la luz pública, aparece junto a él como si se tratara de un mellizo, su leyenda negra; Ramón Méndez habla al respecto.

A quienes cometimos el pecado de rebelarnos contra una de las glorias nacionales de la poesía¹⁰ nos tenían vetados en todas las publicaciones y espacios culturales de México, [Mario Santiago] decía que éramos como soles negros, de esos que no se ven pero que atraen la luz, materia condensada a tal grado que hace caer a la energía por su peso, y auguraba que nosotros haríamos la literatura clásica de nuestro tiempo.

⁹ *Beatnik* es un término inventado en 1958 por Herb Caen, periodista estadounidense, con la finalidad de parodiar y referirse despectivamente a la generación *beat*, apenas meses después de que se publicara *On the Road*, la novela-manifiesto del movimiento escrita por Jack Kerouac. Los escritores *beat* rechazaron el término por despectivo, sin embargo, éste fue adoptado y difundido ampliamente por los medios de comunicación, aplicándolo al estereotipo juvenil distinguible por la forma de vestirse y arreglarse que se hizo moda. Los *beatniks* se diluyeron en la segunda mitad de la década de los sesenta, inmersos en los movimientos contraculturales, teniendo gran influencia en la música de la época.

¹⁰ En *El movimiento Infrarrealista y los agujeros negros de la vida* se explica quien es esa “gloria nacional de la poesía” a la que se refiere Ramón: El chisme se acrecentó por nuestra beligerante participación en un deslucido congreso internacional de escritores, por algunos incidentes con Octavio Paz —el último Nerón de las panaderías literarias del país—.

La idea de los soles negros o Infrasoles será retomada en el futuro por Bolaño en “Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto infrarrealista”, quien a su vez estará haciendo alusión al texto “La infra del Dragón” de Georgij I. Guverich.

Ahora, regresando al día de la formación del Infrarrealismo y el origen de su leyenda negra, Ramón Méndez también recuerda:

Seducidos por el poeta chileno, fundamos el movimiento infrarrealista. Después de la larga gestación, el parto fue alegre y mucho el entusiasmo con que nos proponíamos volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial. Había muchos artistas sumados a la subversiva intención. Si no me traiciona la memoria, la noche de la constitución estábamos en la casa de Montané entre 30 y 40 personas, la mayoría jóvenes, hombres y mujeres, músicos, pintores, narradores, poetas [...] la mayoría desertaron.

Entre los nombres que destacan en esa reunión están el de Mario Santiago y Roberto Bolaño como fundadores, idea mayormente aceptada por el resto de los asistentes. Otros nombres que continuarían vigentes en lo sucesivo son los de Bruno Montané, los hermanos Ramón y Cuauhtémoc Méndez, José Vicente Anaya, Pedro Damián, Jorge Hernández *Piel divina*, José Rosas Ribeyro, Margarita Caballero y José Peguero; algunos otros nombres que incitaron en primera instancia la creación del Vitalismo pero que por alguna razón no lograron permanecer hasta la gesta del Infrarrealismo fueron los de Héctor Apolinar, Kyra Galván, Lisa Johnson, las hermanas Mara y Vera Larrosa, entre otros.

Los días y meses que le siguieron al Infrarrealismo sirvieron para organizar eventos, lecturas, proyectos y toda una serie de publicaciones periódicas de aparente circulación local; aunque también fueron días propicios para intervenir escenarios

oficiales¹¹, lo cual acrecentó las críticas y calumnias en contra del movimiento, dejando por demás sentado el tema de que los infrarrealistas no eran jóvenes vanguardistas sino un grupo de inadaptados surgido desde la marginalidad de la cultura institucional.

A pesar de lo intenso y bien definido de sus objetivos, el grupo no tardó en desintegrarse. La diáspora ocurre a principios de 1977, cuando Roberto Bolaño y Bruno Montané viajan a España empujados por distintas razones; por su parte Mario Santiago se va a Israel, *Piel Divina* a Francia, José Vicente Anaya emprende un recorrido por México y así cada uno de los infrarrealistas sigue su propio camino. Algunos de ellos se reencontraron en lo futuro y otros definitivamente se quedaron en el olvido.

Ramón Méndez, quien continuó reuniéndose con algunos de los infrarrealistas en la Ciudad de México, dice:

Una noche que conversábamos en voz alta en el café La Habana mientras bebíamos unos tragos, se acercó a nuestra mesa un muchacho, Tulio Mora¹², y nos preguntó si éramos los infrarrealistas. Él pasaba por México con camino a Perú y dijo que después de tres meses de inútil búsqueda se había convencido de que éramos un cuento que circulaba en Francia y en España; se quedó entre nosotros varios meses más y ya publicó, en Perú, una antología horazeriana e infrarrealista. Y en 1989 llegó a Morelia un joven alemán cuyo nombre no recuerdo, en busca de Cuauhtémoc Méndez, cuyos textos había leído en checo, en Europa; iba rumbo a Brasil, en persecución de un amor, y decidió detenerse en México para conocer a un poeta que lo había asombrado.

¹¹ Celina Mazoni cita una entrevista de Carmen Boullosa con Bolaño donde dice: Eran el terror del mundo literario. Yo entonces formaba parte de los solemnes [...] me gustaban los formularios de lecturas de poesía, cócteles, esas cosas absurdas llenas de códigos que de alguna manera me sujetaban, y ustedes [los infrarrealistas] eran los terroristas también de estos formularios. Antes de comenzar mi primera lectura de poemas [...] me encomendé a Dios —en quien no creía [...]— para que por favor no fueran a aparecer los infras [...] los infras podían aparecer, irrumpir a media sesión y llamarme tonta (112).

¹² Miembro del movimiento de poesía peruana Hora Zero (1970-1979), en el tema 2.1 de esta disertación se hablará acerca del movimiento Hora Zero y su vínculo con los infrarrealistas.

No obstante el lugar que decidió darle la cultura institucional, es decir, al margen de la misma, el Infrarrealismo avanzó de una manera escandalosamente silenciosa, sorteando barreras no solo socioculturales sino también lingüísticas, literarias y artísticas; logrando una trascendencia tácita como movimiento de vanguardia¹³ visto desde la sociología del arte y como parte de una ineludible evolución literaria.

1.2 El Infrarrealismo desde sus manifiestos

En vista de que un manifiesto es para el movimiento de vanguardia ese instrumento con que exhibe su postura crítica en cuanto al universo —entendiendo por universo la situación política, cultural, social, religiosa, intelectual, etcétera—, abordaremos en un primer momento al Infrarrealismo desde sus manifiestos. A saber, existen tres de estos instrumentos que son, “Manifiesto infrarrealista (1975): por un arte de vitalidad sin límites”, escrito por José Vicente Anaya; “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto Infrarrealista” (1976) de Roberto Bolaño, y un tercero que lleva por título “Manifiesto Infrarrealista”, escrito por Mario Santiago. Aun cuando según José Vicente Anaya¹⁴, la

¹³ Para referirme al término *avant-garde* o vanguardia, hago uso de un par acepciones. Primeramente la de Eugène Ionesco quien asegura que a través de las vanguardias, los artistas pretendieron acabar con “los prejuicios estéticos, los corsés académicos, las normas establecidas y la inercia del gusto” (21).

Por su parte, Saúl Yurkievich expone que “la vanguardia desmantela el discurso instaurado, lo convierte en un transcurso de desarrollo imprevisible que conecta por relaciones aleatorias los componentes más disímiles; vuelve el poema excéntrico, poliformo, politonal, multívoco. Instaura la posible ruptura de todos los continuos: lógico, rítmico, temporal, espacial, causal, lingüístico, ruptura de los criterios de semejanza y diferenciación, de los de clasificación y jerarquización, ruptura de todas las permanencias” (15).

¹⁴ En entrevista realizada a José Vicente Anaya, se le cuestionó sobre la existencia de los tres manifiestos a lo que contestó: La historia de los tres manifiestos es que Bolaño proponía hacer un solo manifiesto, que era él,

propuesta inicial de Bolaño fue hacer un solo manifiesto, su manifiesto; el hecho de que existan tres de estos documentos, fomenta la hipótesis de que el Infrarrealismo no se trata del producto de un fervor imberbe, espontáneo y desenfrenado, sino de un grupo de personas encausadas por sus afinidades.

Aun cuando los tres textos han sido aceptados entre los infrarrealistas como auténticas expresiones del movimiento; para esta tesis se decidió tomar como base de análisis el texto de Bolaño, debido a dos acontecimientos propios de la historia infrarrealista que parecen destacar. El primero de ellos se da en la librería Gandhi de la Ciudad de México, cuando “Déjenlo todo, nuevamente” forma parte de una lectura organizada por el movimiento para dar a conocer su visión infrarrealista, esto en 1976. En ese evento, los manifiestos de Anaya y Santiago no son dados a conocer. El segundo acontecimiento ocurre un año más tarde, cuando el texto de Bolaño vuelve a ser el único de los tres en ser incluido como parte de un proyecto infrarrealista, ahora dentro del volumen 1 de *Correspondencia infra: revista mensual del movimiento infrarrealista*.

era su voz, y decía literalmente porque él sabía lo que era el Infrarrealismo, entonces él iba a decir lo que era. Yo decía que no, que todos sabíamos y que todos teníamos una versión o una idea, y yo proponía que cada uno hiciéramos un manifiesto, a lo cual nadie más que Mario Santiago y yo lo hicimos. Pero yo quería que se hablara, se discutiera más, se polemizara al interior del grupo y que las ideas crecieran, aumentaran, de esa manera primero redactando cada quien un manifiesto, y que se reconocieran las propuestas y las ideas. Yo daba un voto de confianza de que todos como poetas teníamos imaginación, teníamos una formación literaria considerable para proponer cosas. En los hechos pasa, como en muchos grupos y proyectos, que no todo mundo acepta el reto de ser constructor y se lanza también a construir, entonces esta ese tipo de gente que prefiere que los demás salgan y digan. En la izquierda se decía que esos eran los seguidistas, los que no tienen ideas y son los que enarbolan a los héroes también, la gente que está a gusto sólo si hay un líder que diga cual es el camino y no se atreven junto con el líder o los líderes a decir, a proponer detalles del camino, incluso otros caminos (Cruz Osorio, 10).

Es debido a este par de anécdotas que son parte de la historia infrarrealista, que se decide tomar como base para el análisis al texto “Déjenlo todo, nuevamente”, pues se trata del primer instrumento infrarrealista —de que se tenga registro— que sirvió para exponer las posturas del grupo como una vanguardia en activo.

Ahora bien, ya entrados en materia, en “Déjenlo todo, nuevamente” vemos por voz de Roberto Bolaño cómo el Infrarrealismo cuestiona la estéril propuesta artística —plástica y escénica— de la cultura institucional, al tiempo que señala lo que debería ser el objetivo del mejor arte Latinoamericano.

¿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?

El vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento. Lienzos que sólo servirán de anuncios luminosos en las salas de los ingenieros y médicos que coleccionan.

El pintor se acomoda en una sociedad que cada día es más “pintor” que él mismo, y ahí es donde se encuentra desarmado y se inscribe de payaso.

[...]

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos ser. La mejor pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y azules sobre nuestros rostros, para reconocernos en la creación incesante de la tribu.

El Infrarrealismo tacha el conformismo del artista contemporáneo debido a su desencantada situación frente al *establishment* cultural en el que se encuentra, mismo que hace que su obra resulte menos reveladora y plástica que la sociedad con la cual se topa. Para ellos, los infrarrealistas, el ser parte de cualquier conflicto desde adentro y conseguir una postura que permitiera ejercer la participación y el cuestionamiento, siempre resultó más vital que pasar de éste —es decir, del conflicto— en forma elíptica con el objeto de conservarse al margen del conflicto humano.

Más adelante, en el mismo manifiesto de Bolaño, vemos cómo se presentan y contradicen de igual forma las ideas de Giorgio de Chirico¹⁵, quien plantea que la marginalidad es una postura necesaria para conseguir una nueva e iluminada visión del mundo.

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. 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.

Según el escritor chileno, Roberto Bolaño, “la visión alucinante del hombre” de la que habla en su manifiesto, es aquella donde el artista —y lo resalta en negritas— se sujeta a un cuestionamiento perpetuo que emerge desde “adentro” y desde “todas” las trabas

¹⁵ Creador de la escuela metafísica, Giorgio de Chirico nace en Italia el año de 1888, es considerado también como un precursor del Surrealismo debido a que en su trabajo de 1915 a 1925 de pintar maniqués sin rostros sin aparente relación entre sí, fue adoptado pronto por los surrealistas. Además de que, su impulso al movimiento surrealista influyó de manera significativa en varios artistas, entre ellos Salvador Dalí.

humanas, por medio del cual “la entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes” (“Déjenlo todo, nuevamente”).

Sobre esto opina Andrea Cobas Carral en su estudio titulado “<<Déjenlo todo nuevamente>>: *apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano*”:

Para el Infrarrealismo, toda “visión alucinante del hombre” debe partir necesariamente de un análisis de sus propias particularidades. Así, la toma de conciencia sobre “las trabas humanas” permitirá desarticular una interpretación cristalizada del hombre, visión que paraliza e impide desbaratar una realidad que se quiere transformar. Por debajo de lo real, el poeta debe buscar las claves para la construcción de la nueva poesía.

Me atrevo a acotar la última sentencia de Andrea Cobas Carral y decir que “por debajo de lo real” es sinónimo en este caso de “por debajo de lo institucional”, que es precisamente ese sitio ubicado al margen de la cultura oficial donde el poeta infrarrealista debe buscar las claves para la construcción de la nueva poesía.

La primera de estas claves se encuentra en su título, ya que en una suerte de hipotexto¹⁶, Bolaño impele a la lectura surrealista de André Bretón y su poema “Déjenlo todo” que se halla en *Los pasos perdidos* (1924), donde dice: “Déjenlo todo [...] Dejen si es necesario una vida cómoda, / aquello que se les presenta como una situación con porvenir, / y láncese, láncese a los caminos”. Exponiendo desde un inicio la afinidad que siente el escritor infrarrealista hacia el Surrealismo; además, muestra ese interés porque sea adoptada

¹⁶ Este concepto se desprende de la teoría de Palimpsestos de Gérard Genette, la cual presupone que anterior a todo texto, existe uno que le precede y al cual se hace referencia.

nuevamente una postura atrevida que remueva al artista y a la sociedad del aletargado sueño permisivo que los conduce directamente hacia un arte complaciente.

Otra lectura clave dentro del manifiesto es la que aparece entrecomillada en el primer párrafo del texto, donde se lee:

“Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?”

Al igual que con Bretón y su poema, Bolaño sugiere una lectura más, ahora se trata del cuento “La infra del Dragón” de Georgij Gurevich incluido por el compilador Jacques Bergier en *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* (1965), construyendo a su paso la imagen de un movimiento que se asume subversivo¹⁷ en cuanto a su condición dentro de la tradición literaria mexicana en la década de los años setentas. Este primer párrafo se puede leer en, por lo menos, tres ideas convergentes.

La primera idea cumple una intención de argumento cuando dice: “Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío”. Entendamos con esto que el universo, es decir el universo cultural, es tan vasto como el propio sistema solar y, de la misma forma en que el

¹⁷ En *Como veo doy: una mirada interna del movimiento Infrarrealista* de Ramón Méndez Estrada se aprecia la postura de Cuauhtémoc Méndez y Mario Santiago al respecto.

vacío entre una estrella y su punto más cercano es inconmensurable; la idea pareciera proporcional al momento de hablar de las enormes distancias entre el binomio arte y sociedad, al punto de considerarlo calculables solo en años-luz debido a que esa automarginación como la entiende el artista del siglo XX, incluso desde Chirico, no le permite “meterse” en la problemática social y cuestionarla desde adentro.

La segunda parte, ya un tanto existencialista, dice: “Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros?”. Trata de un cuestionamiento a la cerrazón del hombre sobre la existencia de un solo vacío y la imposibilidad de permitir que en ese vacío se encuentren cuerpos no luminosos; esto visto como una metáfora de que el Infrarrealismo —según el ojo infrarrealista— es para la literatura mexicana como ese vacío después del primer vacío, o dicho de otro modo; el intento del poeta infrarrealista por reconocerse dentro de una cultura oficial partiendo desde su margen.

La última parte dentro de esta cita clave para la construcción de la nueva poesía infrarrealista, busca dejar en el lector un deseo por cuestionar precisamente sobre esa marginalidad infundada. “¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?”.

De esta forma, vemos que dentro de los límites de la marginalidad el Infrarrealismo encuentra el espacio necesario para una reescritura que defina al universo sociocultural, partiendo desde una visión artística que no se ha omitido en la tradición literaria.

Más adelante, vemos a Bolaño introducir en su manifiesto el tema de la realidad múltiple y de cómo el Infrarrealismo se vale de esas experiencias reales para implementar nuevas formas de interpretación y poetizar la vida.

“Nuevas formas, raras formas”, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt.

*

Las sensaciones no surgen de la nada (obviedad de obviedades), sino de la realidad condicionada, de mil maneras, a un constante fluir.

-Realidad múltiple, nos mareas!

Así, es posible que por una parte se nazca y por otra estemos en las primeras butacas de los últimos coletazos. 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.

Esta última alusión bolañiana con la que asume que el Infrarrealismo es el “ojo de la transición” resulta muy reveladora, pues reitera esa necesidad de adquirir nuevos modelos de percepción de lo que el público, pero sobre todo el artista entenderá por arte. Además, parece haber con esto una aproximación de Bolaño a Heidegger y su tesis sobre el “ojo nuevo” u “ojo desnudo”, misma que retoma Pierre Bourdieu (1971), quien explica precisamente el concepto del ojo nuevo, resolviendo además que esa necesidad por la nueva mirada “es propia de quienes llevan los anteojos de la cultura y no ven lo que estos les permiten ver, así como no ven que no verían si estuvieran desprovistos de aquello que les permite ver” (47). Asimismo; Bourdieu introduce otro concepto al que denomina “ceguera cultural” y da un ejemplo de cómo aplicarlo; él compara a un desconcertado etnólogo — que se encuentra en medio de una sociedad extraña para él, cuyos rituales y claves no

conoce—, con el más desprovisto espectador que se haya justo enfrente de una nueva perspectiva artística.

El desconcierto y la *ceguera cultural* de los espectadores menos cultivados recuerdan objetivamente la verdad objetiva de la percepción artística como desciframiento mediato: puesto que la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede “decodificarlas”, es decir reducirlas al estado de forma inteligible (48).

Finalmente, vemos que en “Déjenlo todo, nuevamente” se cumple el objetivo de todo manifiesto vanguardista, el de exponer ante el público la percepción del movimiento en cuanto al universo sociocultural que le rodea, ya sea por medio de citas, alusiones que conduzcan al lector hacia otros artistas, vanguardias y temas de estudio, o a través de la argumentación propia.

En este caso, el Infrarrealismo da a conocer a través de este instrumento su inconformidad respecto a dos situaciones concretas. La primera de ellas trata sobre los procesos que llevan a la construcción y percepción del arte en el sentido de que la visión del artista no puede quedar “satisfecha” con las formas institucionales de hacer arte, pues eso implicaría asumir una postura inferior y mutilada de la expresión artística, ya que su afán de mantenerse al margen de los conflictos sociales en busca de una postura objetiva, le impiden sostenerse de los más elementales síntomas culturales que, como ya se ha dicho, no pueden no ser tomados en cuenta como factores trascendentales en la etapa creativa del artista. La otra situación tiene que ver con el espectador, que también parece necesitar de

ese ojo nuevo, en el sentido de que la ceguera cultural a la cual se ve sometido, demanda una mayor competencia de su parte en cuanto al criterio de lo que es o no el arte.

En el siguiente capítulo vemos cómo el Infrarrealismo percibe a la intelectualidad mexicana, a los productores y gestores de lo que se nombra arte, también se observará la manera en que los jóvenes poetas infrarrealistas encuentran el modo de separarse de dicha intelectualidad para actuar desde el margen.