

## CIUDAD INFRA: MARGINALIDAD E INTEGRIDAD EN LA VANGUARDIA DEL INFRARREALISMO<sup>1</sup>

### INFRA CITY: MARGINALITY AND INTEGRITY IN THE VANGUARD OF INFRARREALISM

Nibaldo Acero

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile

nibaldo.caceres@upla.cl

<http://orcid.org/0000-0003-3995-8497>

#### Resumen:

Este ensayo busca problematizar al Infrarrealismo en tanto vanguardia (neovanguardia o vanguardia revolucionaria) y explorar aquellos elementos que la sustentan. En dicho intersticio se propone que el Infrarrealismo demandaría un análisis crítico-histórico, a la luz de la tradición del concepto de *vanguardia*. Por su propia naturaleza disruptiva, polifónica y rizomática, donde lo urbano ha transformado su propia obra y en aquella ciudad han encontrado su guarida, proponemos cinco ejes centrales para la conformación de este movimiento: 1) la ciudad como espacio simbólico para la experimentación artística; 2) el *flâneur* y deriva; 3) la polifonía, en tanto arquitectónica grupal y mecanismo de producción 4) La (auto)marginación de la cultura; y 5) una ética vital, que deviene en defensa de la integridad del artista.

**Palabras claves:** infrarrealismo, ciudad, marginalidad, integridad.

#### Abstract:

This essay has two objectives: to problematize Infrarrealism as an avant-garde (neo-avant-garde or revolutionary avant-garde) and to explore those elements that would sustain it as such. It is because of that interstice of being either a neo-avant-garde or a revolutionary avant-garde that we propose that Infrarrealism would demand a critical-historical analysis, in the light of the tradition of the concept of avant-garde. Due to its own disruptive, polyphonic and rhizomatic nature, where the urban has transformed its own work and in that city they have found their lair (“the dead end”, as Mario Santiago wrote), we propose five central axes for the conformation of this movement, and that converse closely with the elements of a series of avant-gardes, especially Latin American: 1) the city as a symbolic space for artistic experimentation; 2) the *flâneur* and drift; 3) polyphony, as a group architecture and production mechanism; 4) the (self-) marginalization of culture; and 5) a vital ethic, which becomes a defense of the artist's integrity.

**Keywords:** Infrarealism, city, marginality, integrity.

**Recibido:** 2 de noviembre de 2022

**Aceptado:** 12 de mayo de 2023

---

<sup>1</sup> Artículo producto de Proyecto Fondecyt 11221081, “Ciudad, polifonía y marginalidad: elementos para un análisis intermedial del Infrarrealismo (1975-2015)”. Investigador principal.

## Introducción

Esta reflexión se relaciona con el Infrarrealismo, en términos de vanguardia, lo cual, junto con exigir una revisión crítica-histórica, nos (auto)exige, en términos de Edward Said (2004), una lectura filológica, detenida y secular de los textos literarios. Nos (auto)exige evadir una crítica infértil y oficial, acólita y devota de las instituciones, donde la obra, la poesía y el arte infrarrealista, en nuestro caso, queda supeditado a una teoría. Escribe Said: “la Palabra entra en la historia humana de forma continua, durante y deformando parte de esa historia” (la mayúscula está consignada en el original) (*Mundo* 56). El método analítico e interpretativo *saidista* activa un discurso que se orienta a lo estético y lo histórico, desde el compromiso intelectual del lector, desde un intérprete libertario, cuya lectura es un “acto de emancipación e ilustración humana”, abandonando el reduccionismo y el cínico y estéril objetivismo en el análisis de un texto (*Humanismo* 91). Es bajo este prisma intelectual, no enclaustrado en una teoría, que nos acercaremos a deliberar sobre las y los infras, y sus producciones, las que muchas veces tienen como base común la fraternidad, una historia compartida, el discurso fervoroso e ingenuo de la revolución, que comparten la actitud desafiante del poeta “esposado” con la multitud (Berman). Que los une el viaje por México, una clase social (baja), y cuya conformación como “tribu” surge desde un punto de unión más sensible que filosófico: su amistad, la ciudad que furiosamente los aloja, las que impactan cada una de sus poéticas. Esta reflexión aprovechará de aterrizar en aspectos menos frecuentes dentro de los estudios literarios, fenómenos evadidos por carecer de un temple canónico, como la fraternidad, la automarginación y la integridad del arte y del artista.

Al acercarnos al Infrarrealismo, es posible coincidir con una poesía de gran sencillez en sus recursos estéticos, y a la vez, de una notable sensibilidad política y social. En aquel acercamiento, también se puede evidenciar una escritura desatada, desinstitucionalizada, incluso una actitud temeraria ante la autoridad cultural. Esto, a la postre, ha suscitado su invisibilidad y exclusión de los estudios y circuitos culturales oficiales, aunque, generalmente, no ha amilanado en caso alguno sus ánimos, por el contrario, pareciera ser la asumida derrota, su automarginación, también una suerte de energía creativa y motivo de comunión artística. Cabe preguntarnos, entonces, ¿puede una

polifónica fraternidad transformarse en una poética? ¿Una que suministra un sistema de escritura? ¿Puede la derrota ser el motor y el combustible de una producción literaria?

Junto con responder estas preguntas, y otras más, será menester iniciar con una panorámica del concepto de vanguardia, para barruntar los componentes que podrían categorizar al Infrarrealismo como una de aquellas. Para este afán, junto con desplegar una lectura filológica, estética e histórica del Infrarrealismo, proponemos cinco elementos que conformarían los ejes de este movimiento: 1) la ciudad como espacio simbólico para la experimentación artística; 2) el *flâneur* y deriva; 3) la polifonía, en tanto arquitectónica grupal y mecanismo de producción 4) La (auto)marginación de la cultura; y 5) una ética vital, que deviene en defensa de la integridad del artista.

## **I. Un breve paseo por el concepto de «vanguardia»**

Existen abundantes reflexiones sobre el origen, definición y configuración de las vanguardias. De aquellas, citamos algunas. La primera pertenece a György Lukács (1966), donde el crítico rastrea la genealogía de las vanguardias del siglo XX, la cual se encontraría a inicios de 1910, en el ocaso de la Época Moderna y a comienzos de la Época Contemporánea, probablemente al finalizar la Primera Guerra. El nacimiento de la vanguardia se produce a modo de shock histórico, el cual moviliza y articula ciertas conciencias devenidas en un período que él llama de “transición”. La vanguardia tendría origen en una crisis de posguerra, con todas las complejidades que esto supone: “*resulta siempre bueno contemplar tiempos paralelos de la historia, 'períodos de transición', del pasado, no ya para fijar a los artistas en tales comienzos, sino porque proporcionan otro sentimiento en relación con el curso y con las dificultades iniciales*” (Seghers, cit. en Lukács 340). Esta conciencia advertiría la movilización de sentimientos/pensamientos que se oponían a un cada vez más beligerante capitalismo y que se resistían cada vez más explícitamente a la guerra. Aprecia en la vanguardia un espíritu confrontacional, que vincula expresión artística y existencia, praxis que acababa transformándolos a ambos. La segunda definición es la de Barthes:

Existen sin duda rebeliones contra la ideología burguesa. Es lo que se llama en general la vanguardia. Pero esas rebeliones son

socialmente limitadas, recuperables. En primer lugar porque provienen de un fragmento de la burguesía misma, de un grupo minoritario de artistas, de intelectuales, sin otro público que la clase misma que impugnan y que siguen siendo tributarios de su dinero para expresarse. Además, esas rebeliones se inspiran siempre en una distinción muy fuerte entre el burgués ético y el burgués político: la vanguardia impugna el burgués en relación al arte, a la moral, rechaza, como en los mejores tiempos del romanticismo, al tendero, al filisteo. Pero protesta política, ninguna. La vanguardia, lo que no tolera en la burguesía es su lenguaje, no su condición de burguesía. Y no es que necesariamente la apruebe, sino que la pone entre paréntesis (*Mitologías* 234-235).

Tensando las reflexiones citadas, las vanguardias como movimientos de conciencias, producciones y actitudes, suelen nacer en los estados de shock de una cultura. Las primeras vanguardias, dice Lukács, son provocadas por este espacio de transición entre el comienzo y el fin de la Primera Guerra. Sin embargo, Roland Barthes problematiza tal genealogía, no exactamente en los hechos que pudieron detonar una vanguardia, pero sí en los orígenes ideológicos, precedentes a un proceso que más que espontáneo, respondería a la ejecución de prácticas discursivas vernáculas. Esta línea crítica de Roland Barthes se interna en un cuestionamiento estructural al nacimiento y configuración de la vanguardia, y con ello, proyecta sus alcances e intenciones. Para Barthes la vanguardia es un producto de clase, elitista, despolitizada, enjuiciadora de los códigos de la burguesía, pero que fluye desde ella como discurso-punta-de-lanza en el que se observa a sí misma, que se apunta, pero que no se daña más que a nivel discursivo.

Una tercera visión de las vanguardias, la entrega Marshall Berman, en el texto *Todo lo sólido...* (2011), donde identifica el inicio de las vanguardias en 1840 (incluso antes, entre los saint-simonianos), ubicando en la avanzada de aquel movimiento a Gautier y Flaubert (en el arte) y al grupo de Auguste Comte (en la ciencia): "Eran perspicaces y agudos en su crítica del capitalismo y, al mismo tiempo, absurdamente complacientes en su fe de tener poder para trascenderlo, de poder vivir y trabajar libremente por encima de sus normas y demandas" (117). En general, Berman asocia las vanguardias con las revoluciones burguesas del siglo XVIII, reconociendo el progreso que han conferido a las artes y las ciencias. Por su lado, Peter Bürger, desde una visión aparentemente conservadora del arte, señala que:

La composición clásica se fundamenta en la jerarquía y la totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece. Las relaciones que establece el canon compositivo clasicista son explícitas; su faceta metodológica alude a un principio esencial: unidad como totalidad. La forma vanguardista, en cambio parte de una idea fragmentaria de unidad; posible por la autonomía de relaciones que la construyen (Bürger 18).

Para Bürger, en la vanguardia opera un cortocircuito histórico que desmiembra la totalización del arte. La unidad en el arte, que ha sido un proyecto hegemónico preferentemente de Occidente, acusa el impacto de la ruptura mediante la reivindicación de la autoridad y autonomía que proporciona el canon. Sin embargo: “La vanguardia aparece, pues, como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da; no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución del arte en su totalidad” (Bürger 23). Es decir, la vanguardia al prorrumpir en la escena cultural, lo que hace es devolver la práctica del arte a la sociedad. El arte no solo se mira a sí mismo, también es capaz de observar el mundo que habita y del cual se nutre. Y si bien, ya deja de ser unitario, el arte de vanguardia mantiene una autonomía, ya fragmentada, donde el todo deja de ser el fin último y exclusivo del arte y del sistema social. De la tesis doctoral de Tania Faúndez, recuperamos una cita que, con fluidez, aglutina una diversidad importante de elementos de la vanguardia:

El arte de vanguardia reinscribe el arte en la vida de los hombres. Lo social y lo político, lo histórico en definitiva, son parte constitutiva de la obra e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de producción. El arte de ese modo, siendo constructivo en lo estético, es crítico en lo social (“Alberto” 31).

Como tirante ecuación, hasta el momento tenemos un movimiento nacido en la órbita de la burguesía (a la cual posteriormente se enfrenta), cuyo contexto pudieron ser las crisis de la primera mitad del siglo XIX o las de finales del siglo XIX o de principios del siglo XX, pero lo cierto, es que este barrido visibiliza a la vanguardia como un movimiento de ruptura, además como una autocrítica cultural y social cuyo movimiento

más que la unidad tiende al rompimiento, a la resistencia o relectura al canon y forja una autonomía fragmentaria ante ese todo que es el arte. Es nuevamente Peter Bürger quien teoriza, ahora sobre la «neovanguardia» y con quien comenzamos esta nueva pesquisa:

El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de la vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas (Bürger 54-55).

La visión hegemónica y europeizante de Bürger finalmente se desata y, ante un proyecto de historicidad y de sentido de unidad y de sistema, demuestra una mirada coercitiva y enquistada en el poder. De plano, la anterior afirmación de Bürger no solo intenta restar del concierto productivo cultural a Latinoamérica, sino que prácticamente a todo el mundo moderno que no sea Europa. Por su parte, el crítico de arte estadounidense Hal Foster, cuyo lugar de enunciación es también el primer mundo, propone que, mientras "la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional". En aquella misma línea, señala que:

Una reconexión del arte y la vida ha ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular (en parte mediante las mismas repeticiones de la neovanguardia) [...] Más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modos de análisis institucional (*Retorno* 23).

En reiteradas ocasiones Foster tensa conceptualmente vanguardia y neovanguardia, observando los ligamentos entre ambas, mas discurre en el cambio del objetivo crítico de cada una de ellas, que es donde estriba mayormente su constitución. Agrega el crítico:

*[L]a vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar como un proceso continuo de protensión y*

*retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (Retorno 31). (Las cursivas están en original).*

La reflexión es explícitamente construida a partir de la lectura de *Historia de una Neurosis infantil* (1972) de Freud, por parte de Foster, en la que no redundan dialécticamente, concatenando rápidamente la idea de la neovanguardia con la vanguardia, a modo de simple repetición histórica. Más bien, al no ser la vanguardia un espejo ideal para y de la neovanguardia ni un parámetro prototípico, esta última puede producir otras interconexiones con la existencia, con los discursos sociales y las instituciones que en la vanguardia más bien se limitaban a desarreglar lo propiamente estético. Continúa Foster: “la neovanguardia aborda esta institución [la del arte] con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica)” (22-23). Aunque no estoy completamente de acuerdo con la última afirmación, ciertamente creo que más que una simple recodificación de las vanguardias (como lee la teoría de Foster el académico Víctor del Río). En el teórico canadiense podemos desentrañar una apreciación de la neovanguardia en más interconexión con la sociedad. No es todo lo ideal que podríamos esperar, pero creo que existe un desmarque conceptual de Bürger.

Es menester seguir trayendo a colación diversos conceptos de neovanguardia para medir al Infrarrealismo, en tanto, “vanguardia de vanguardia” nacida en los ‘60 o ‘70. Las siguientes apreciaciones son de Víctor del Río, quien observa el nacimiento de la neovanguardia como una forma de describir la era de la posguerra de los años cincuenta, a través del arte, y bajo otras condiciones políticas y sociales (“Concepto” 114). Con Del Río, vuelve a instalarse en la discusión el contexto de posguerra, también de retorno y de condiciones sociales, anteriormente argumentadas aquí. Continúa Del Río:

[E]l intento de aglutinar desde una perspectiva histórica el conjunto de prácticas que entre los cincuenta y los setenta son amparadas, en sus múltiples heterodoxias, bajo el signo del pop, del minimal y el conceptual, fundamentalmente, y que han sido estudiadas en oposición al expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York

en un discurso que desde la década de los cincuenta había llegado a ser hegemónico (114).

También retorna la idea de la neovanguardia focalizada en cuestionar el poder de los sistemas sociales y del arte. Resulta interesante cómo, poco a poco, vamos reconociendo en las especulaciones estéticas que más que encontrar notables y radicales diferencias intrínsecas entre la vanguardia y la neovanguardia, muestran los mecanismos internos y comunes que las pueblan. Pareciera ser que las diferencias entre ambas más bien se circunscriben en torno al momento sociopolítico que tuvieron que habitar y resistir, y al lenguaje experimentado y desatado de aquel momento. Al respecto, el académico español Felipe Muriel señala respecto a la neovanguardia que, si bien “la acción de experimentar no es exclusiva de ningún grupo y sus referentes estéticos están en las primeras vanguardias y los movimientos coetáneos del letrismo, la poesía concreta y el arte conceptual”, la neovanguardia surge “en el contexto de renovación de los sesenta, como una escritura a la contra o contraescritura, que se rebela negando, tachando, borrando...” (Muriel 51-52). Ciertamente el lenguaje es un punto de quiebre entre vanguardia y neovanguardia, como sucedió en su momento con la vanguardia de 1840, encabezada por Flaubert, y la mística del «arte por el arte» (Berman, *Todo* 117).

Retomando a Berman, el espíritu que en un principio puebla a estos cultores de los sesentas y setentas, es el de radicalidad. Surgen vanguardias revolucionarias, cuyos artistas pudieron haberse marginado o que pudieron incluso haber caído existencialmente en la desesperación, en la futilidad. Este paulatino ajuste epocal nutre todavía de escisión la comprensión de su realidad, donde la negación alimenta una resistencia pueril o inútil a las representaciones de la modernidad:

[L]os radicales que, habiendo comprendido esto, tomaban sin embargo a pecho el paradigma unidimensional, les parecía que lo único que quedaba era la futilidad y la desesperación. La atmósfera voluble de los sesenta generó un cuerpo amplio y vital de pensamiento y controversia sobre el sentido último de la modernidad. En buena parte, lo más interesante de este pensamiento giró en torno a la naturaleza del modernismo. El modernismo de los sesenta se puede dividir a grandes rasgos en tres tendencias basadas en las actitudes hacia la vida moderna en su conjunto: afirmativa, negativa y marginada. Puede que esta división parezca burda, pero

las actitudes recientes hacia la modernidad tienden de hecho a ser más simples y burdas, menos sutiles y dialécticas que las de hace un siglo (*Todo* 17).

En el plano del arte y la cultura, la modernidad de los sesentas y setentas que fascina a Berman es la que no se margina de la vida moderna, que da la cara a la sociedad que habita y al momento histórico que lo configura. Como señala un poco antes de esta cita, estos movimientos, “ya estuviesen en los guetos o las cárceles de Norteamérica o en el Tercer Mundo, podrían calificarse como vanguardia revolucionaria puesto que supuestamente no habían sido alcanzados por el beso de la muerte de la modernidad”. Esta modernidad, en tanto margen y ciudad, arte y desesperación, en tanto conciencia de la derrota y del desplome, son elementos que precisamente encontramos en el Infrarrealismo, movimiento que teniendo también rasgos marcados de neovanguardia, hace de este tardío beso de la muerte, una posibilidad de existencia en Ciudad de México, en plena caída de los sueños progresistas de América Latina. Como señala Rubén Medina:

El infrarrealismo, que quede claro, emerge a mediados de los años setenta en México DF contra la actitud de resignación ante el fracaso de las vanguardias históricas y locales (o neutralizadas como el estridentismo mexicano) y con el objetivo de interrumpir la continuidad operativa de la institución literaria, emerge contra la aceptación de la autonomía del arte y el imperio kantiano de lo bello (mafiosamente desinteresado), contra la idea de que solamente existe la página en blanco y la imaginación (lo cual, por cierto, es una verdad a medias), contra la certidumbre de que ya no hay nada más que decir y explorar, y con el evidente propósito de ser una alternativa a la llamada poesía mexicana (13-14).

Es por aquel intersticio de ser o una neovanguardia o una vanguardia revolucionaria, es que proponemos que el Infrarrealismo demandaría un análisis crítico-histórico, a la luz de la tradición del concepto de *vanguardia*. Debido a su propia naturaleza disruptiva, polifónica y rizomática, donde lo urbano ha transformado su propia obra y en aquella ciudad han encontrado su guarida (“el callejón sin salida”, del que escribió Mario Santiago), proponemos cinco ejes centrales para la conformación de este movimiento, y que conversan estrechamente con los ejes propuestos.

## II. Ciudad Infra

*Ciudad tan complicada, hervidero de envidias,  
criadero de virtudes deshechas al cabo de una hora,  
páramo sofocante, nido blando en que somos  
como palabra ardiente desoída,  
superficie en que vamos como un tránsito oscuro,  
desierto en que latimos y respiramos vicios...*

### **Declaración de odio**

Efraín Huerta

La ciudad ha exhortado al artista contemporáneo a un viaje a la deriva. Mientras en la sociología sobre la delincuencia la "deriva" es un concepto de estatuto ambiguo, en tanto "liberación episódica del condicionamiento moral" pero también posibilidad de delinquir dada la negación del acto propio del delito (Matza, *Delincuencia y deriva* 120), en el arte la "deriva" es un concepto ubérrimo para la creación: la sensación y la posición de deriva reactivan la autoformación del artista desde su posición como sujeto histórico, a la vez que construye una identidad estética como artista paseante. A lo largo del siglo xx, teóricos como Benjamin (*Sobre algunos temas en Baudelaire*) han reflexionado a partir de materiales estéticos que han surgido a partir de la apreciación crítica de la ciudad y sus elementos, en la cual propone el concepto de *flâneur* para entender al paseante crítico de aquella masa configurada en plena Revolución Industrial. Otros movimientos y organizaciones, como la Internacional Situacionista, heredaron esta noción de *flâneur* (Pellicer et. al.) y la adaptaron políticamente, propiciando un carácter transformador a dicho andar, que denominaron la técnica de la deriva (Debord, "Teoría de la deriva" 50-53). Para el artista Nieuwenhuys, es un "modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos" (18). Técnica que propicia el cambio de relación utilitarista del habitante con la ciudad, por el del placer y creación, por medio de la reapropiación simbólica (Blejer, *Juegos*).

Quienes han conformado el movimiento infrarrealista han producido diversos objetos culturales que representan críticamente la ciudad y el espacio urbano tercermundista. No obstante, existen al menos dos movimientos literarios que operan como

precedentes en el contexto latinoamericano: el Estridentismo y Hora Zero. En ambos, la ciudad también se transforma en un espacio cronotópico (Bajtín, “Formas”) para la búsqueda de la poesía, en una espacialidad en indeleble exploración. Por eso no es extraño que ambos movimientos hayan sido plectro para el surgimiento del Infrarrealismo. Al respecto, escribe Medellín: “El movimiento Hora Zero de Perú fue el detonante de una experiencia de hermandad poética contracultural continental y el Estridentismo mexicano fue el origen genealógico de sus batallas contra-posicionales en el contexto mexicano” (“Infrarrealismo” 193).

El Estridentismo fue un movimiento de vanguardia, cuyos mayores exponentes fueron Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo y que prorrumpen “influenciado por dos acontecimientos mundiales: la Revolución mexicana y la Revolución rusa” (Vásquez 62). Los temas centrales de la obra de los estridentistas “se basan en la realidad inmediata: no rehúyen la lucha social; su material poético se lo ofrece la vida diaria en las fábricas y en las oficinas de los grandes edificios; cantan a los obreros, a los revolucionarios, a las máquinas” (Castañeda 327). Por su parte, Rashkin (2009) propone al Estridentismo como método de revolución cultural, puesto que “el simbolismo de la revuelta popular y violencia, sería aplicada por los estridentistas en el campo de batalla de la cultura” (*Stridentist* 8) (trad. nuestra).

Por otra parte, están los horazerianos, quienes experimentan lingüísticamente y funden en sus textos “lo marginal y de la oralidad cotidiana”. La experiencia deviene en “motor poético”, cuya lírica avade la artificiosidad (Cobas, “Hora” 81). Sus referentes son Tulio Mora, Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, mas esto es mezquino, ya que son verdaderamente una “constelación de poetas y narradores que conforman una corriente renovadora dentro del campo de la literatura de Perú (...) que tuvieron sobre ellos la revolución cubana y el surgimiento del 'velasquismo” (Cobas, “Hora” 76). El crítico peruano José Miguel Oviedo escribe de Hora Zero:

[L]a 'novísima' poesía estalla en 1970: la revista 'Hora Zero', que se define como una suma para 'materiales para una nueva época', arma el escándalo, y la acción directa de sus poetas lo mantiene vivo hasta que los periódicos y revistas de actualidades toman nota de él. [...] El público lector descubre un submundo: el de jóvenes creadores que se reúnen en cafés de mala muerte (“Estos”, 19-20).

Las deliberaciones realizadas en torno a ambos movimientos poseen claros denominadores comunes: la intención de un cambio radical en la poesía de sus determinados contextos sociales e históricos (en tanto vanguardia o revuelta); una expresión mayormente genuina respecto de la artificiosidad de la poesía 'oficial', y la ciudad, como espacio de experimentación y consolidación de una obra, todos elementos que se aprecian en el Infrarrealismo. Y si bien hubo otros poetas y movimientos americanos que los influenciaron, como Efraín Huerta, los tzántzicos, nadaístas, beatniks, además de algunos poetas revolucionarios de Centroamérica (Medellin; Candia, *Paraíso*; Cobas, "Sala"), son los estridentistas y, sobre todo, los horazerianos quienes imprimen la principal influencia al Infrarrealismo (Cobas, "Hora Zero"). Con esto, corroboramos que la espacialidad de la ciudad, la deriva y la figura del *flâneur* son claves para entender al Infrarrealismo, tanto por su movimiento y aceleración, así como también porque para el artista paseante los espacios, las calles devienen en citas, en metáforas e imágenes que articulan "una segunda geografía, poética, sobre la geografía del sentido literal, prohibido o permitido" (de Certeau 117).

La calle es el espacio de formación para el artista moderno, su lugar de producción y de búsqueda lúcida o desvariada. Es escenario simbólico, donde, por ejemplo, es representado el vagabundo y el detective, cuando Benjamin carea la literatura de Baudelaire y de Allan Poe. Es potencial laberinto para perderse (Debord, Nieuwenhuys y Jorn), y no temprar las íntimas búsquedas. Permite el contacto genuino con las expresiones populares y marginales, alejadas del poder cultural o literario (Andrews, "Bolaño"). Las producciones poéticas o artísticas tuercen hacia la disidencia, se tornan contraculturales y desafiantes ante el autoritarismo (Goffman 29). Y del contacto con la marginalidad, el paso a la automarginalidad no exige un gran esfuerzo o acuerdo, especialmente si se observa en los infrarrealistas una voluntariosa confrontación con la institución cultural (Villoro Cit. en Madariaga 74), lo que es alimento para el desarrollo de una ética artística particular, emancipatoria a la vez que cotidiana (Shusterman, *Estética*). Una ética que imanta elementos tanto de la calle como de una actitud contracultural y rebelde, de subversión vital contra la cultura oficial (Medina, Cobas, Medellin, Acero).

### III. El *flâneur* y la deriva situacionista en el Infrarrealismo

Dentro de la ciudad moderna surge el barrio y una nueva figura pública: el paseante. Según Mayol, desde dicho lugar se inscribe la historia del sujeto, lo cual ha provocado varios segmentos de sentido para este individuo que poetiza la ciudad, aquella que es objeto de consumo adquirido por el usuario mediante la apropiación del espacio público (“Habitar” 11-12). De esta forma, el espacio urbano, más allá de ser objeto de conocimiento, se convierte en el lugar de un reconocimiento. Los relatos cotidianos o literarios vienen a ser transportes colectivos para las personas, nuestras *metaphorai*, sugiere de Certeau (“Relatos” 127-128), las cuales son prácticas propias de la ciudad. Bajo este contexto urbano, Walter Benjamin (1972), a partir del análisis que realiza de la poesía de Baudelaire, desarrolla el término *flâneur* para caracterizar al paseante que tiene “la capacidad de extrañarse de lo urbano y de interpretar, de forma crítica y detallada, lo cotidiano” (Pellicer et. al. 147). Lo anterior, nace a partir de la plena consolidación de la Revolución Industrial, junto con su mayor expresión geográfica: la ciudad, en la cual habitan el vicio, las vitrinas del mercado, la desigualdad y varios topos que pertenecen a la poesía moderna<sup>2</sup>.

Para Araya (2012), el “*flâneur* alude a una figura del contexto cotidiano, en la medida en que se trata de un sujeto que pasea, pero que pasea por un espacio delimitado y específico que es la calle” (28). El paseante anónimo, el peatón, como lo llama Blejer (*Juegos*), cuyo caminar “es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados” (de Certeau, “Andares” 109-110), es precisamente un *flâneur*, en la medida que su fin es “dar un alma a esta multitud” (Benjamin, *Sobre* 10). Para Garrido, desde su sensibilidad, el paseante no solo establece “una relación participativa y semántica con las redes del espacio público sino que sus andares le llevan a

---

<sup>2</sup> Un ejemplo notable de cómo pensar la ciudad en términos poéticos o cómo la poesía, el arte, logra reapropiarse de los espacios urbanos es *Ciudad Quiltra* (2013), de Magda Sepúlveda, quien no solo se arriesga a cartografiar algunos “mapas ciudadanos poéticos” (18), sino que también alcanza el deseo atisbado por Debord y Nieuwenhuys, entre otros, de incitar el cambio de relación con la ciudad, por parte de quien la habita. Desde una perspectiva historicista, el ejercicio de vincular autor–obra–espacio urbano, también releva a los estudios literarios como una posibilidad de leer en composición, la historia, el desarrollo urbano y la cultura, de un determinado territorio.

establecer una erotización exploratoria del espacio" (185), esto bajo la inspiración de un placer arcano incitado por el peligro de estar sumergido en la multitud. Esto lleva a la idea de reconversión social producto de una transformación arquitectónica que le permite deambular, desarrollando nuevas modalidades de interacción: "el *flâneur* huye de la mirada del otro, pero necesita imponer su mirada sobre la multitud y perderse para ello en la masa anónima" (Araya 31).

En un sentido menos contemplativo y más revolucionado aparecerá la noción de deriva forjada por la Internacional Situacionista (I.S.). Ellos recibirán el legado psicogeográfico aportado por el *flâneur* (Pellicer, et al.). Guy Debord escribe: "hasta ahora, los filósofos y los artistas no han hecho más que interpretar las situaciones; de lo que se trata en adelante es de transformarlas" ("Cuestionario" 13). Este es el carácter que para Debord remite a una revolución permanente de la vida cotidiana, una característica propia de una tribu artística que propone la transformación mediante la creación y el rechazo, elementos que comparte con el movimiento infrarrealista (Acero, *Ruta*). La deriva será "una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo" (Debord, "Teoría" 50). Esto hacía a los artistas recorrer y mantenerse en distintos puntos de la ciudad para criticar dicha sociedad (Pellicer et. al).

A propósito de París, es relevante incorporar la meditación de Marshall Berman sobre la experiencia vertiginosa de la ciudad moderna, también por medio de la figura de Baudelaire, poeta que alienta al artista moderno a "«levantar su hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y el reflujo del movimiento, a mitad de camino entre lo fugitivo y lo infinito», en medio de la muchedumbre metropolitana. «Su pasión y su profesión serán desposarse con la multitud»." (Berman, "Baudelaire" 143). Para Berman, las matrices éticas-estéticas de Baudelaire, exigirán un poeta comprometido de por vida con la multitud, con la calle, con las transformaciones sociales y humanas. Así la deriva será una técnica crítica, artística y académica, hacia la cotidianidad moderna ya establecida que solo tenía dos caras: el trabajo y la vida cotidiana. Como mienta el manifiesto infra de Roberto Bolaño, de 1976, la figura del poeta se mide con el viajante a la deriva, pero

también con el guerrillero, y es capaz de fundar en su movimiento acelerado y urbano una acción subversiva, anárquica... y cotidiana. Dice Medina, al respecto: “la posición marginal y ética del poeta que articula en el manifiesto se complementa con su visión estética” (Cit. en *Quimera* 37). Para cerrar este primer eje, es clave integrar un fenómeno que podría asociarse al movimiento y la deriva, pero sobre todo al nomadismo: la diáspora infrarrealista (Medina, Anaya).

En términos de Khachig Tölölyan (1996), se ha rebautizado como diáspora al desplazamiento de “grupos exiliados, refugiados, comunidades étnicas, minorías raciales, marginales”. Es decir, a los fenómenos sociales violentos, complejos que, en plena modernidad, obligan a migrar a los sujetos de un punto a otro, por motivaciones políticas, económicas o ideológicas, que pudieron operar en el caso de los *infrás*. Complementando el concepto, Nattie Golubov señala que, a pesar de la distancia, el vínculo con el lugar de origen sobrevive, aunque este acabe siendo imaginario, “puesto que dota a los miembros de una comunidad dispersa con un punto de arraigo identitario, y los distingue de otros grupos de inmigrantes para quienes la identidad puede constituirse a partir de cualquier otra característica que no necesariamente implica un lugar de origen” (“Algunas reflexiones”). Desde 1976, cuando Montané parte a Barcelona, una serie de migraciones se propiciaron entre los *infrás*. En 1977, Bolaño también llega a España, Rosas Ribeyro se va a Inglaterra; “Piel Divina” llega a París, para hacer teatro y cine; Claudia Kerik marcha a Israel; y tras ella, Santiago también arriba a Medio Oriente, a África, para luego volver a México; Rubén Medina rumbo al norte, se va a estudiar y vivir en San Diego, solo por nombrar algunos de los tránsitos. Sin embargo, el grosor de integrantes del Infrarrealismo continuará en Ciudad de México –u otras urbes aledañas– donde se ha reunido permanentemente parte de la tribu.

#### **IV. Polifonía de la jauría**

Respecto del concepto polifonía, este fue acuñado por Bajtín (1989), desde conceptos de la teoría musical aplicados a la obra de Dostoievski. Según Aguilar y Fregoso, la polifonía “refiere a una organización que constituye la arquitectura de ciertas novelas en las cuales las voces del autor, del narrador, de los personajes, así como de los discursos pasados y futuros coexisten para formar un plurivocalismo” (416). En el caso de las y los

infras, se trataría de una especie de “jauría polifónica” o una suerte de “tribu”. Esta multiplicidad de voces, materiales y encuentros requiere de una meditación interdisciplinar para una comprensión heurística y funcional del movimiento. Además, para Gómez Douzet (2016) en aquellas expresiones artísticas que no permiten separar forma e ideología en el discurso estético se hace posible sumar —a este conjunto de voces heterogéneas— la “voz” del lector. Por consiguiente, operar con la polifonía implica, para López Badano, racionalizar acerca de nociones que circulan dentro y en torno a la identidad y la pertenencia. A propósito de la obra de Roberto Bolaño, López Badano afirma algo extensivo al resto de infras: “hay una lengua móvil, diaspórica y multiforme, marcada por un polifónico sentido de la oralidad que recoge los ecos de los lugares por donde pasa, y se localiza en cada uno de ellos: una lengua con latitudes y longitudes, por lo tanto, no hay en sus textos lengua desterritorializada sino cruce de dialectos plenamente localizados” (514). Esta característica polifónica de las y los infras, en este cruce arte/vida, lleva a que pensar al Infrarrealismo desde un enfoque intertextual e interdisciplinar, ya que, tal como manifiesta López Badano, “la interdisciplinarietà no se presenta como una opción sino como una necesidad” (370). Su fin consiste, además de superar la fragmentación del conocimiento, en lograr una mirada epistemológica holística y sólida de los materiales analizados. Cabe agregar que lo interdisciplinar no se encuentra en la suma de disciplinas, sino que está en la comprensión del todo sin recurrir a la segmentación o disección que suele sobreestimar la disciplina afín del investigador correspondiente. Rivera sostiene que “la interdisciplinarietà da pistas sobre los vacíos, silencios e incertidumbres de una época en la que los antiguos valores se han derrumbado y los nuevos no acaban de aparecer para tomar su lugar” (21). Es un enfoque que promueve la comprensión de toda la complejidad social, cultural, política y estética.

La polifonía, la multiplicidad de voces, es también el lenguaje fraterno de la tribu infra. Baudelaire deambula por la ciudad como poeta responsable con la historia que experimenta, no en forma heroica o asceta, más bien como artista se deja destruir y reconstruir por la polifonía urbana, por la intensidad de los conflictos sociales y la precariedad de los continuos cambios económicos y políticos (Berman, “Baudelaire”). En el contexto latinoamericano, es posible vincular dicha característica al carácter de gran parte de las y los infras, que portan —hasta con orgullo— aquella invisibilidad, anonimato

tribal y sentido de derrota que los excita y los valida como «poetas-perros» (Santiago, Medina). Los materiales del infrarrealismo, además de compartir las características mencionadas aquí, son obras de carácter polifónico y pobladas de intertextualidades con la cultura general, popular y también autorreferencial, las cuales son posibles de aglutinar en un concepto como el de tribu, en su acepción callejera, nómada, “pandillera” como llama al grupo Roberto Bolaño en *Los Detectives Salvajes*. Respecto de la intertextualidad, y como señala Kristeva (*Semiótica*), el texto se construye como una suerte de mosaico de citas, siendo éste absorción y transformación de otros textos, lo cual en los infras es prácticamente una política estética. La tribu infra, que en plena rebelión ha logrado sobrevivir, no solo ha permitido la pervivencia de una comunidad, sino que fundamentalmente ha permitido acorazar (Medina) la integridad de las y los sujetos, de los artistas que la componen, en una pesquisa que es propuesta en la hipótesis secundaria.

## V. Marginalidad... “el callejón sin salida”

La obra de los infrarrealistas desborda lo exclusivamente poético y lo textual. Si bien hay un punto de partida en la creación lírica y un territorio común (Ciudad de México), las búsquedas estéticas de sus integrantes amplificaron sus formas, territorios, culturas y el repertorio de su producción, trasladando lo literario a disciplinas como la plástica, la música y las artes visuales. Esta diversidad de expresiones y formatos se ha desarrollado en distintas épocas y países; por ende, distintos contextos sociohistóricos y ciudades han funcionado como telón de fondo de esta producción: desde la década de los setenta, hasta la actualidad, estas y estos creadores han articulado un movimiento que se ha visto interrumpido y luego regenerado en gran parte de su despliegue (Medina, Yépez). Parte de la investigación acerca del Infrarrealismo ha dado cuenta de la ambivalencia que provocó la obra *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño dentro del movimiento (Peguero, Arias). Por un lado, volvió famoso al Infrarrealismo que a consciencia se ha movido en la marginalidad, hecho que motivó un interés en su estudio; aunque, por otro lado, también generó ciertos roces internos en la “tribu infra” dada la verbalización controversial del escritor chileno acerca del movimiento, una en el que además se declaró fundador.

Para Arias (2017), hay un punto medio entre ambas problemáticas, si bien gracias a esta novela hay interés por el Infrarrealismo, Bolaño no dejó de ser infrarrealista pese a sus declaraciones (lo que también señala Osorio). La novela de Bolaño incluso ha dado lugar para especular sobre la muerte del Infrarrealismo (Medellin, Anaya), lo que se contrapone con la valoración de académicos como Osorio (2013), Sergio e Israel Holas, Medina, y el mismo Arias, entre otros, quienes más bien atizan una indagación detenida respecto de la historia del movimiento, compuesto por una diversidad de voces y objetos, que ha dado vida a una obra desafiante de analizar en términos socioestéticos e intermediales, por ejemplo. Otras discusiones se han propiciado a partir de esta visibilización: por ejemplo, qué autores podrían considerarse para-infrarrealistas (Cisneros, “Apuntes”) o cómo se categoriza al Infrarrealismo: ¿como una vanguardia poética (Medina)?, ¿una revuelta poética? o ¿una «contrapoética» (Yépez, Medellin)? Precisamente, para Yépez, existen tres versiones del Infrarrealismo: la irónica, ofrecida por Bolaño en la novela citada; la romántica, desprendida de la obra de Mario Santiago; y la más crítica de Vicente Anaya. En síntesis, e independiente de las versiones surgidas, hay elementos que unen la creación artística de la tribu más allá de las apreciaciones de Bolaño, las luchas internas o la reducción académica en torno a *Los detectives salvajes*. Respecto a su origen, el Infrarrealismo surge en torno al taller de poesía de Difusión Cultural de la UNAM que dirigía el poeta Juan Bañuelos (Espinosa; Bolognese; Vásquez, Medellin). En ese lugar ocurre la famosa escena de Mario Santiago, quien, en pleno acto poético y ficcional, redacta la renuncia del propio Bañuelos acusándose “a sí mismo” de incompetente. Para Cobas (“Estupidez”) dicha retirada forzosa de la cultura oficial se manifiesta en la dispersión y precariedad de las publicaciones del grupo; no obstante, este gesto representa además la automarginación que desde sus inicios las y los identificó.

Esta automarginación, que devino en marginalidad brutal de los circuitos literarios, sin duda ha traído beneficios estéticos y también pérdidas diplomáticas para el movimiento. Para los estudios literarios, sin duda, más bien ha traído un dolor de cabeza, puesto que es todavía más difícil categorizar a un movimiento poético-artístico que, permanentemente, ha querido zafar de un encasillamiento conceptual. Esta dificultad nos parece fascinante, en términos del vínculo que fusiona derrota y arte, ya que, entre otras preguntas retóricas, problematiza al arte mismo y su domicilio político. A saber, ¿con quién preferiría convivir

el arte? ¿Con un proyecto claro y bien definido? ¿Con los que triunfan en el mercado? ¿Con los que diseñan los circuitos literarios? ¿O definitivamente preferiría convivir con la derrota, con la búsqueda genuina y a la deriva, cuyo domicilio es un callejón sin salida?

Es que entre las y los *infras* existe una clara conciencia y convicción de que la academia literaria puede ser una zona y una práctica discursiva que termina por oponerse a la poesía misma. Su «antagonismo vital» (Medina 2014) transgrede las normas y los hace “conocedores de los límites sociales, sujetos que pueden ver más allá de la superficie de las cosas” (Holas 34). Esta capacidad de ‘ver’ los conmueve a oponerse a todo el régimen de la cultura oficial, fortaleciendo una integridad y propulsando, a la vez, una diversidad estética (Medina, Medellín, Arias). Según Miguel Donoso, no hay que buscar los rasgos característicos del *Infrarrealismo*, en manifiestos teóricos sino en el modo cómo los *infrarrealistas* practican la literatura, como su ritmo acelerado (en Promis, “Poética” 53). De hecho, la ciudad ha impreso una celeridad y una estética dinámica a sus producciones culturales y búsquedas existenciales, ambas propiciadas a través de sus “largas caminatas” a través de aquella (Bolaño, Ramón Méndez, Rosas Riberyro, Lorenzano). Las experiencias de la ciudad, el movimiento, la calle atiborrada de muchedumbres, de comercios, de vitrinas, pero también –en la ciudad del capitalismo avanzado– de pantallas, de estímulos sonoros, de referentes digitales, propician en poetas y artistas una constante reconfiguración, tal como sucedió con los poetas *estridentistas* (Schneider, *Estridentismo*).

A pesar de su *antagonismo vital* y/o de su actitud contracultural (Goffman, Medellín, Agustín) las y los *infras* logran conformar una «tribu» que observa y realimenta las creaciones de sus componentes, apropiándose los (Harrington, Cit. en Medina, 2014). Aun cuando su diversidad es manifiesta, uno de los hilos conductores de esta tribu es también la actitud acelerada y un espíritu inquieto, además de una ética vital, una actitud de cuidado de su propia integridad que busca guarecerse y a la vez atentar contra el canon, más que intentar cambiarlo. Para críticos de esta vanguardia como Cobas, Medina, Echevarría, Medellín, Juan Villoro, entre otros, los *infras* están unidos por una integridad artística que abarca tanto la cotidianidad del sujeto como su producción artística. Dicha actitud ha devenido en poesía que propone la aventura en plena urbe, el callejón sin salida, una nueva ética del escritor, que se reinventa gracias al nomadismo entre los márgenes y los centros (Fernández, “Roberto”). Dicha ética, ratifica Osorio (“Poesía”), era para los

infrarrealistas la Revolución, y su estética la Vida. Para JE Harrington, el poeta más joven al inicio del movimiento, "El Infrarrealismo es una decisión. Dejarlo todo nuevamente y lanzarse a la calle" (en Medina, *Perros*). Esto exige observar la espacialidad de la ciudad, no como simple espacio donde acaece una producción, sino como elemento vital que incide en aquellos objetos producidos.

Al igual que las vanguardias que experimentan con las nuevas posibilidades del lenguaje a partir de las imágenes aceleradas de la ciudad, del tiempo que corre, de las deformaciones-exageraciones, los infrarrealistas empiezan a experimentar y crear con los nuevos soportes mediales, tanto desde la imagen pictórica recurrente en las vanguardias, como también con imágenes de medios de comunicación, creaciones que integran máquinas, lo científico, lo digital. Su obra invita a una entrada crítica que se despliegue no solo a través de las herramientas teóricas clásicas sino, más bien, exige que aquellas posibiliten un énfasis sobre la praxis del arte, en el temple del poeta, es decir, en fenómenos que propulsan una obra construida más de experiencias caóticas que de la organización consciente de una estética (que piensen más en la desesperación de un artista que en un "proyecto" artístico).

## VI. Integridad infra

Cerramos esta aproximación teórico-crítica, con la noción de «integridad infra», para lo cual se han escogido tres conceptos vinculados al quehacer artístico o intelectual, y que abordan los aspectos del binomio vida-arte del Infrarrealismo (Guzmán, "Bendición"; Bolognese, "Roberto"; Heinowitz, "ONE-SINGLE-THING"). Podemos decir, que es en la ética donde el Infrarrealismo ha encontrado mayores confluencias respecto de su despliegue e historia, entre otros puntos, porque gran parte de quienes se han acercado críticamente han encontrado en este fenómeno una suerte de porfiado bastión (Villoro, Cobas, Echevarría, Ángeles Donoso, Fernández, Pino, Timmer, Medina, entre otros). En relación con las conceptualizaciones: la primera proviene del filósofo Richard Shusterman, quien amplía la definición de estética, sacándola de los reducidos campos y circuitos académicos y oficiales, vinculados a las ideologías dominantes. Para Shusterman, es en la praxis de la vida donde la estética se afianza y gana importancia, puesto que además se extiende hacia

lo social y lo político: “Mi defensa de la legitimidad estética del arte popular y mi visión de la Ética como arte de vivir aspiran a una reconcepción del arte más expansiva y democrática” (prefacio). Como se puede inferir, la definición también inscribe elementos como la cotidianidad, el arte popular, la estética de la calle y la renuencia al poder. La segunda conceptualización proviene de Edward Said, quien exhorta al intelectual a desarrollar un compromiso ético-político, para “presentar narraciones alternativas a la historia” oficial (*Mundo* 168), alguien que asuma el rol de ser una “memoria antagonista, con un discurso antagónico propio” (169). Para Said, el escritor como intelectual tiene innegablemente una responsabilidad social, al punto que defiende que “El intelectual que afirma escribir únicamente para sí o por puro afán de aprender o de hacer ciencia abstracta no se le puede ni se le debe creer” (*Representaciones* 131). El énfasis político de las prácticas de la literatura ya es de sí su propia existencia: la escritura debe hacerse cargo del momento histórico en la que es producida.

La última conceptualización proviene de Hermann Hesse, quien declara en “Carta a un comunista” (1919): “A los auténticos artistas y poetas los reconoceréis en que tienen un indomable afán de independencia y dejan inmediatamente de trabajar cuando se les quiere obligar a trabajar de forma distinta a cuanto les dicta la consciencia. No se venden por mazapán ni por apetitosos altos cargos”, sentenciando su definición con un “prefieren que les maten antes que ser objeto de abuso” (Cit. en Otero 20). Retomando el tema principal, la concepción de Shusterman es acertada respecto de la situación ‘callejera’ del Infrarrealismo, dado que su “politicidad sensible” —en términos de Didi-Huberman— es genuina, la tribu ha conformado una resistencia permanente hacia una determinada hegemonía (Said). Asimismo, las ideas expuestas por Hesse están vinculadas fuertemente con la ética infra, la cual funciona como metáfora de una brújula que exhibe claramente los puntos cardinales de las y los infras. Entre el «delirio y la deriva» (Santiago “Manifiesto”): esta no es solo en una ética que los une como tribu, puesto que la ética tribal, devendrá en una defensa de la «integridad del artista y del arte producido», concepto que una avanzada, respecto de la noción de ética, una más viva, feroz y decidida. En definitiva, una ética en sostenida búsqueda y tensión, más que a una virtud estática y agotada. De modo que la defensa construida es un motor de resistencia social y política, de experimentación estética y de confrontación interna.

## Conclusiones

Para cerrar este ensayo, articularemos una panorámica que engarce la revisión histórica propuesta, con reflexiones que conciernan directa o indirectamente al Infrarrealismo, en tanto vanguardia (neo, vanguardia revolucionaria u otra concepción). A saber, Arias (2017) señala que existen “dos aspectos clave que vertebran el concepto de Infrarrealismo: la oposición y el margen, el enfrentamiento contra la cultura oficial y una voluntaria invisibilidad” (“Infrarrealidad” 121). Esta resistencia a ser parte de los circuitos culturales y académicos, junto con postergar (Bajter 100) su consideración por parte de la institución cultural o ralentizar su mérito como movimiento poético vigente ha propiciado, por otra parte, una búsqueda inquieta, una libertad productiva que ha tenido a las ciudades que habitan como centros de experimentación artística (Sepúlveda, *Ciudad*). Una marginalidad que ha arrastrado consigo otros elementos y tropos a la literatura producida (Gómez y Tuninetti, 2013). A partir de lo anterior, se entiende que el Infrarrealismo, entonces, no se opone a una tradición poética específica, sino a todo un sistema real y alegórico de violencia simbólica cultural (Cobas y Garibotto, Medellín). Su percepción de los circuitos literarios oficiales no ha sido la mejor; de hecho, abiertamente observan en ello una mafia, “una poesía pulida y transparente que no le hace justicia a la situación precaria y fragmentada que vive el país, y la emergencia de clases sociales, la baja y media baja” (Burns 113-114). Su discurso ha sido axiomático: los grupos que hegemonizan la cultura, la que la institucionalizan, han controlado el acceso a la lectura, a las publicaciones, es decir, restringen la cultura en aquellas clases sociales menos privilegiadas (Burns, Medina, Bolaño). En otras palabras, el margen no solo hace referencia a la automarginación cultural, también es correlato de los espacios marginales de la ciudad, por ejemplo, del «callejón sin salida», que es un tropo en la producción infra (Santiago, Peguero). Es el «laberinto incendiado», imagen también recurrente en Papasquiario. Son los “tubos de supervivencia”, como se lee del poema homónimo de Bolaño, y del cual Cecilia Manzoni (2002) vocea: “¡es el poeta en las alcantarillas!”. En definitiva, el margen es un lugar físico de devenir simbólico, que es caparazón del poeta frente a la alienación (Medina, *Perros* 13), también ante el ya señalado capitalismo avanzado, inherente a la ciudad contemporánea, donde una tribu también es un espacio de protección, que comparte, por ejemplo, una ética grupal.

Todos estos elementos (los cinco ejes propuestos) movilizan una recategorización o problematización del Infrarrealismo, en términos de vanguardia. Por tanto, cabe preguntarnos, ¿es una «vanguardia poética» propiamente tal? (Medina, Salas Durazo), ¿es una «revuelta poética»? (Medellin, en una primera instancia), ¿una «vanguardia revolucionaria»? (Acero) o ¿una «contrapoética»? (Yépez, Medellin, quien finalmente se decide por esta definición).

Como vanguardia, a secas, se convertiría más en un proyecto, incluso de corte mesiánico (Ferrada), que busca imponer su visión total, supliendo los imaginarios de la tradición dominante. Además, las vanguardias históricamente han surgido desde la burguesía y han sido propositivas frente al poder, lo que es un oxímoron de la actitud infra. Por eso no hacen “una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino [una] autocrítica de la institución del arte en su totalidad” (Bürger 23). Por otro lado, considerarla una «contrapoética» parece incoherente con la historia y la obra de las y los infras. Quienes patrocinan esta idea, la fabrican con los rudimentos que precisamente el Infrarrealismo ha resistido: problematizar —preferentemente— desde la estética la obra de arte, a la vez que se intenciona una praxis cultural que estratégicamente se ha acercado a las periferias y grupos excluidos. Esto ha sido el *leitmotiv* de la academia literaria posmoderna, el imantar a estos grupos, que la insuman de temáticas y nuevos materiales de análisis, mientras persiste su sentimiento de desencanto frente a estas nuevas manifestaciones, tan disímiles con las de la alta cultura (Domínguez, “Contra”).

En definitiva, intentando más bien abrir que cerrar una discusión al respecto, nuestra propuesta es observar al infrarrealismo bajo un grado de vanguardia revolucionaria, que aún no ha besado en la boca a la muerte de la modernidad, aplicando los términos de Berman. Un movimiento que más que adscribir a un diáfano proyecto, los vincula la actitud de automarginación y deriva, de fraterna polifonía, de orfandad, de urbe y de integridad, frente a las seducciones del mercado y de la academia literaria. Un movimiento también con rasgos de neovanguardia, sobre todo apelando a su relación con el poder que subyace a toda institución literaria. Sin embargo, son sus persistentes deseos de zafar de toda categorización la que nos exige seguir observando al Infrarrealismo en aquel intersticio, neo y revolucionario, o definitivamente observarlos “en otro lugar”, para así honrar a su

misma poesía, por lo que nos negamos a definir, aquí y ahora, cuál es el apellido de su vanguardia.

## REFERENCIAS

- Acero, Nibaldo. *La ruta de los niños rojos. La poética de Roberto Bolaño*. Editorial Matadero, 2017.
- . "La bacanal de la poesía y la historia". *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, de Mario Santiago, edición crítica de Rubén Medina. Editorial Matadero, 2016, pp. 127-148.
- Aguilar González, Eugenia Luz y Fregoso Peralta, Gilberto. "La lectura de la polifonía e intertextualidad en el texto científico". *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 18, núm. 57, 2013, pp. 413-435.
- Anaya, José Vicente y Heriberto Yépez. "Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas". *Replicante*, vol. III, núm. 9, 2006, pp. 135-147.
- Andrews, Chris. "Bolaño: elegía y alegría". *Revista Mensaje*, vol. 52, núm. 524, 2003, pp. 35-37.
- Araya, René. "Configuración del flâneur en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca". *Alpha*, núm. 34, 2012, pp. 25-42.
- Arias, Rubén. "De la infrarrealidad venimos. Memoria de la vanguardia y poética del oficio en Roberto Bolaño". Tesis no publicada, enviada al autor de esta investigación, 2017.
- Bajter, Ignacio. "Principios de un poema final: Mario Santiago en la ruptura". *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, de Mario Santiago, edición crítica de Rubén Medina. Editorial Matadero, 2016, pp. 91-100.
- Bajtín, Mijail. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Esbozos de una poética histórica". *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI editores, 2002.
- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Iluminaciones II*. Taurus, 1972.
- Berman, Marshall. "Todo lo sólido se desvanece en el aire. Marx, el modernismo y la modernización". *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, 2011, pp. 81-128.
- . "Baudelaire: el modernismo en la calle". *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, 2011, pp. 129-173.
- Blejer, Daniella. *Los juegos de la intermedialidad en la cartografía de Roberto Bolaño*. Brumaria, 2017.
- Bolaño, Roberto. "Manifiesto infrarrealista. Las fracturas de la realidad". *Revista Granta*, 2012, pp. 279-280.
- . *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998.
- . *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego*, antología. Extemporáneos, 1979.
- Burns, John. "La fragmentación como técnica de representación en Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger". *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, de Mario Santiago, edición crítica de Rubén Medina. Editorial Matadero, 2016, pp. 113-126.

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, 1987.
- Castañeda, Eva. “La gran avenida: Efraín Huerta y Jaime Sabines”. *Desde el Sur*, vol. 8, núm. 2, 2016, pp. 325-337.
- Cisneros de la Cruz, Andrés. “Apuntes para una generación fuera del tiempo (perspectiva de MSP en el contexto infrarrealista y de los poetas nacidos en los cincuenta)”. *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, de Mario Santiago, edición crítica de Rubén Medina. Editorial Matadero, 2016, pp. 149-162.
- Cobas Carral, Andrea. “Hora Zero, una vanguardia latinoamericana en los setenta”. *Revista Zama*, núm.4, 2012, pp. 75-88.
- . “Entre ética y estética: consideraciones acerca de la poética de Roberto Bolaño”. *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*, coordinación de Noé Jitrik. NJ Editor, Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), 2008, pp. 259-263.
- . “‘La estupidez no es nuestro fuerte’. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”. *Osamayor. Graduate Student Review*, Año XVII, núm. 17, 2006, pp. 11-29.
- . “‘En la sala de lecturas del infierno’. Poesía infrarrealista y figuras de escritor en la obra de Roberto Bolaño”. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana*, edición de Celina Manzoni. Alcalá editores, 2009, pp. 43-58.
- Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes”. *Bolaño salvaje*, edición de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Candaya, 2008, pp. 163-189.
- De Certeau, Michel. “Andares de la ciudad”. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 103-122
- . “Relatos de espacio”. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 127-142.
- Del Río, Víctor. “El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno”. *Octavas falsas. Materiales de arte y estética 2*, de Domingo Hernández Sánchez, Antonio Notario Ruíz, José Manuel Pinto, Ricardo Piñero Moral y Víctor del Río. Luso-Española de Ediciones, 2006, pp. 111-142.
- Debord, Guy. “Teoría de la deriva”. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones*. Literatura gris, 1999, pp. 50-53.
- . “Cuestionario”. *Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*. Anagrama, 1973, pp. 13-22.
- Domínguez, José Luis. “Contra la contrapoética de Heriberto Yépez”. *Revista Monolito*, núm. 19, 2015, pp. 13-20.
- Echevarría, Ignacio. “El Infrarrealismo. Poetas al borde un agujero”. *Albamagazín*, <https://albamagazin.de/es/vanguardias/171-infras.html>. Consultado el 12 de agosto de 2022.
- Faúndez, Tania. *Alberto Kurapel: una “neo” vanguardia latinoamericana*. 2008. Universidad de Chile, tesis para optar al título de Actriz.
- Ferrada, Ricardo. “Momentos de la vanguardia mexicana”. *Literatura y Lingüística*, núm. 16, 2005, pp. 51-68.
- Foster, Hal. *El Retorno de lo Real La vanguardia a finales de siglo*. Akal, 2001.

- Goffman, Ken. *Counterculture through the Ages. From Abraham to Acid House*. Villard, 2004.
- Gómez Douzet, Jaime. "La polifonía y el silencio como estrategias de denuncia de la dictadura en la narrativa de Luisa Valenzuela". *Alpha*, núm. 42, 2016, pp. 25-35.
- Gómez, Leila y Ángel Tuninetti. "Viaje maldito en 'La universidad desconocida' de Roberto Bolaño". *Studia Romanica Posnaniensa XL/2*, edición de Magda Potok. Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza W Pznanui, 2013, pp. 63-73.
- Hernández, Jorge. "Piel Divina" & Rap, Joelle. "InfraPlastica J+J = Joelle Rapp + Jorge Hernandez". <https://www.infraplastica.com>. Consultado el 12 de agosto de 2022.
- Heinowitz, Cole. "'ONE-SINGLE-THING': Infrarrealism and the Art of Everyday Life". 'The Infrarrealism', *Chicago Review*, núm. 60, 2017, pp. 94-101.
- Holas, Sergio. "La imagen infrarreal en la obra de Roberto Bolaño". Ponencia enviada al correo del autor de la presente investigación, 2013.
- Holas, Israel. "Subversión, innovación y marginalidad en la obra de Roberto Bolaño", 2013, <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/84240/9/01front.pdf>
- Kristeva, Julia. *Semiótica II*. Espiral, 1978.
- López Badano, Cecilia. "Roberto Bolaño: la estética polifónica del multiculturalismo". *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 6, coordinación de Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari. Bagatto Libri, 2012, pp. 513-518.
- Lorenzano, Sandra. "Ruina sobre ruina". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 63, núm. 234, 2018, pp. 431-434.
- Lukács, György. *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Madariaga, Monserrat. *Bolaño Infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Ril, 2010.
- Matza, Daniel. *Delincuencia y deriva*. Siglo XXI, 1990.
- Mayol, Pierre. "El barrio". *La invención de lo cotidiano 2: habitar, cocinar*, de Michel De Certeau, Luce Guiard y Pierre Mayol. Universidad Iberoamericana, 1999, pp. 5-12.
- Medellin, Milton. *El Infrarrealismo como contrapoética en la simbólica del poder*. 2012. University of Cincinnati, tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía.
- Medina, Rubén, coord. *Perros habitados por las voces del desierto*. Aldus, 2014.
- Muriel, Felipe. "La Neovanguardia poética en España". *Imagen en el verso: Del Siglo de Oro al siglo XX*, edición de J. M. Díez Borque. Biblioteca Nacional, 2008, pp. 978-984.
- Nieuwenhuys, Constant. *La Nueva Babilonia*, traducción de Maurici Plá. Editorial Gustavo Gili, 2009.
- Osorio, José Jesús. "La poesía de Roberto Bolaño: tópicos y ensueños". *Revista de Humanidades*, núm. 27, 2013, pp. 123-153.
- Otero, Edison. *Los Derechos de la Inteligencia*. Instituto Chileno de Estudios Humanísticos, 1986.
- Pellicer Cardona, Isabel, Jesús Rojas Arredondo y Pep Vivas i Elias. "La deriva: una técnica de investigación psicosocial acorde con la ciudad contemporánea". *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 27, núm. 44, 2012, pp.144-163.

- Peguero, José, director. “Un viaje por Estridentópolis”. *Vimeo*, 2014, <https://vimeo.com/11757562>. Consultado el 30 de octubre de 2022.
- Rashkin, Elissa J. *The Estridentist Movement in Mexico. The Avant-Gard and Cultural Change in the 1920's*. Lexington Books, 2009.
- Rosas Ribeyro, José. “Infrarrealismo”. *Nomedites*, núm. 8, 2007, p. 16.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Debate, 2007.
- . *El mundo, el texto y el crítico*. Debate, 2006.
- . *Humanismo y crítica literaria*. Debate, 2004.
- Santiago, Mario. *Sueño sin fin*. Ediciones Sin Fin, 2012.
- . *Jeta de Santo. Antología poética 1974–1997*. FCE, 2008.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra*. Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Shusterman, Richard. *Estética pragmatista*. Idea Books, 2002.
- Timmer, Nanne. “Infrarrealismo, realvisceralismo e imagen en la poesía de Roberto Bolaño”. *Imágenes y realismos en América Latina*, edición de Miguel Caballero Vásquez, Luz Rodríguez Carranza y Christina Soto Van der Plas. Simposio Internacional, Leiden, 2012.
- Tölölyan, Khachig. “Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment”. *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, vol. 5, núm. 1, 1996, pp. 3-35.
- Vásquez, Ainhoa. “Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”. *Alpha*, núm 39, 2014, pp. 57-68.
- Yépez, Heriberto. “Los infrarrealistas. Testimonios, manifiestos y poemas”, dossier editado por J. V. Anaya y Heriberto Yépez. *Replicante*, núm. 9, 2007, pp. 135-147.
- . “Historia de algunos infrarrealismos”. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, de Tulio Mora. Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009, pp. 508-531.