

Sapiencia

Sociedad en Movimiento



\$60.00

CSH *División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades*

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

TRADICIÓN Y DISIDENCIA

Dos vanguardias
tardías

Por Hiram Barrios
Especialización en Literatura
Mexicana del siglo XX
UAM-Azcapotzalco
hiram_bs@hotmail.com

"Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento."

(Bolaño, 2007)

A la fuga Cristo
mis cantos & mis vírgenes
mi costal de culpas
en pleno barerón
el oráten de mi D'Que
mi h'gado tan botre
mi sol haciendo circo.
A la fuga el horror
el teponaste mas
las milas de maíz quien los
son mi comal mi carnicia mi color & m
(Santiago: 2007).

Como la originalidad la he garantizado con la variedad o complejidad, al poner en contacto la complejidad con la claridad, parece que me contradigo, porque ha mayor complejidad menor claridad, de ahí que una hermenéutica... (González: 1953: 11).

La Cultura no está en los libros ni en las pinturas ni en las estatuas está en los nervios

... la almohada,
que es funda del condor
-de- la lana
que permanece
completamente inmóvil.
(González: 1953: 5).

Las instituciones culturales del gobierno [...] junto a una mafias y 'capillitas privadas' [...] nos muestran el espectáculo triste y desolador de un puñado de potas que son ganados por el afán de poder, el ansia de reconocimiento y hasta por las prebendas malotientes que se pueden obtener en un mundo cultural como el nuestro. En cierto sentido -no soy el primero en asentarlo-, se le trata de un lugar común: la historia de la poesía mexicana es la historia de sus mafias.
(González: 2009: 9).

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose.

(Bolaño: 1977: 10).

"se ha aferrado entre numerosos adornos: estrofas disertaciones sobre la pureza de las formas, teorías sobre el color o las palabras 'buenas' y 'malas' que nada tiene que ver con el ser humano..." (González: 2009: 14).

Dos agrupaciones, cuyo campo de batalla fue la Ciudad de México, son el objetivo de este ensayo: el poeticismo, a principios de los cincuenta, y el movimiento infrarrealista, durante la segunda mitad de la década de los setenta. El vínculo de estas agrupaciones, acaso no tan visible pero fundamental para entender su devenir, es el mejor pretexto para abordarlas. El asunto se vuelve sinuoso cuando persiste el recelo y el prejuicio, alentados por estratificaciones que no dan paso al examen o niegan a priori algún valor. Según el consenso de la crítica más encumbrada -de los investigadores, a los teóricos y los historiadores de la vanguardia en Hispanoamérica, las agrupaciones tardías autoidentificadas bajo algún "ismo" no aportan nada a lo explorado en la década de 1920 y 1930. Son copia, no réplica; reproducción, no formulación. Sólo al ensayar sobre el fenómeno se puede invalidar o legitimar dicha postura. Aunque no han sobrado acercamientos desde distintos enfoques -para desacreditar, enaltecer o rescatar estas propuestas del olvido- sigue faltando la investigación, la reflexión y la revaloración al respecto.

Este acercamiento es una invitación a la relectura de las postvanguardias mexicanas de la segunda mitad del siglo XX. El recorrido que sugiero comienza con una serie de aproximaciones al poeticismo, desde su propuesta, sus objetivos y sus experimentaciones, para terminar con los restos diseminados y las intuiciones que a partir de sus vestigios, recuerda uno

de sus integrantes, son dignas de reflexión. Para Enrique González Rojo, fundador del poeticismo, será esta aventura la primera etapa de una larga carrera de disidencia, que se ha desarrollado en los márgenes de lo establecido por la tradición central y que será también el punto de enlace con el infrarrealismo: en ambos prevalece el sentir crítico, así como la marginalidad con relación a la alta cultura.

Recuperar algunos intereses y preocupaciones que dieran vida al breve, pero interesante, movimiento setentero del infrarrealismo, será el siguiente paso para esbozar las características de un quehacer literario distinto, en cuanto a la postura que el creador debe asumir frente al oficio y su obra. El cruce que entrelaza a estas postvanguardias, se encuentra en la repulsa al dominio cultural y los modos de falsificación con los que se predestina la consagración o el extravío de una propuesta literaria. Más allá de una simple teoría de conspiraciones, subyace en éstos una protesta que pretende evidenciar algunos mecanismos empleados para silenciar productos culturales específicos. Dos generaciones distintas, con posturas éticas y estéticas que a pesar de sus diferencias e incluso de sus oposiciones, guardan una relación en cuanto a la protesta cultural que sus integrantes manifestaron y sostuvieron, aún después de su paso por alguna de estas zonas de disidencia.

La escritura actual debe mucho a la vanguardia. Quizá por ello el menoscabo en los ismos tardíos. No hay en ellos la innovación que tuvieron sus antecesoras. ¿Qué proponen estas vanguardias? Ensayar sobre estas

protestas -y apuestas- permite resaltar algunas controversias, de mucha actualidad, que giran siempre alrededor de problemas literarios. Cada vez se hace más evidente la necesidad de ponderar las poéticas mexicanas que optan por diferenciarse de la tradición, en la búsqueda o en la aventura de una literatura otra, que permita ampliar las posibilidades de la escritura y la lectura misma.

EL POETICISMO

Surge el poeticismo, ideado por Enrique González Rojo Arthur, a finales de la década de 1940 y principios de 1950. Su convocatoria fue limitada, pero logró persuadir a poetas que años después harán una considerable carrera literaria (a la postre galardonados con premios como el "Xavier Villaurrutia" de escritores para escritores): Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca y Arturo González Cosío. Este último recuerda un manifiesto perdido que los cuatro firmaron en septiembre de 1954 y del que no se tiene más que esa noticia. Limitada, también, fue su producción: acaso Dimensión imaginaria (1953) de González Rojo, junto a unos cuantos poemas de Lizalde y Montes de Oca, publicados en periódicos y suplementos culturales de la época, sean las únicas muestras que se conserven de su quehacer literario. Se ubica el poeticismo por antologías y comentarios posteriores que los propios integrantes han dado a conocer. Eduardo Lizalde, Montes de Oca y González Rojo han sido los principales promotores del poeticismo. Algunos poemas se conocen por su

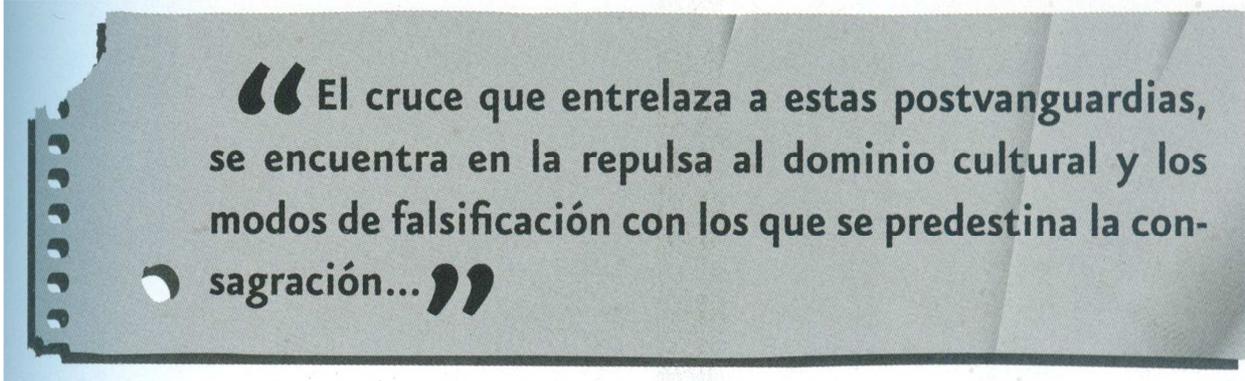
inclusión, casi siempre fragmentaria, en antologías de autor y los tres expusieron su versión en "autobiografías", "reflexiones" o "memorias" posteriores. En estos se hallan diseminados los objetivos, las propuestas y las intuiciones que perseguían y permiten reconstruir lo que buscaba el movimiento. Cada uno de ellos define y practica lo que entiende por "poeticismo" de forma muy distinta, pero a pesar de ello, hay un sustrato en común que tiene que ver con el deseo de sistematización de la creación poética.

Para Lizalde, quizá el principal detractor del poeticismo, se trata de un intento fallido de renovación literaria, una aventura de juventud que describe como un "fracaso" en su escritura. Aunque su visión no es muy favorable, arroja datos importantes para entender o acaso imaginar lo que bosquejaban con el poeticismo:

Se pretendía desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales que permitirían a un poeta alcanzar una imagen brillante, descubrir las técnicas que hacían posible el 'armado' de un poema grande, los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal, inconfundible. (Lizalde: 1981: 28 y 29)

Los poeticistas estaban tras la búsqueda de una suerte de destreza o maña que pudiera guiarlos en la elaboración de metáforas o imágenes. Intuían que existe una lógica implícita en la construcción poética y hacerla explícita era una de sus objetivos. Si lograban encontrar ese "procedimiento expresivo" o esa

“técnica de armado” -que, como dice Lizalde, “hacían aflorar en un poeta un habla inconfundible”- podrían entonces alcanzar una poesía original, distinta. Nótese que ellos no pretenden una poesía “nueva”. Una de las grandes utopías de la vanguardia es precisamente la invención de lenguajes en aras de la novedad, pero los poeticistas no quieren inventar nada, quieren develar algo que existe y que identifican como una lógica textual que puede reproducirse de conocerse los procedimientos técnicos que la hacen posible. Y en este aspecto Montes de Oca lo recuerda de forma semejante: “el poeticismo pugnaba por la racionalización de la diferentes técnicas para crear imágenes en poesía y para asignarles un valor en el poema de acuerdo con su complejidad, originalidad y claridad”(Montes de Oca: 1970: 23 y 24). El valor de la poesía reside, según lo que pensaban, en la complejidad, la originalidad y la claridad del poema y éstos serán los principios básicos del movimiento.



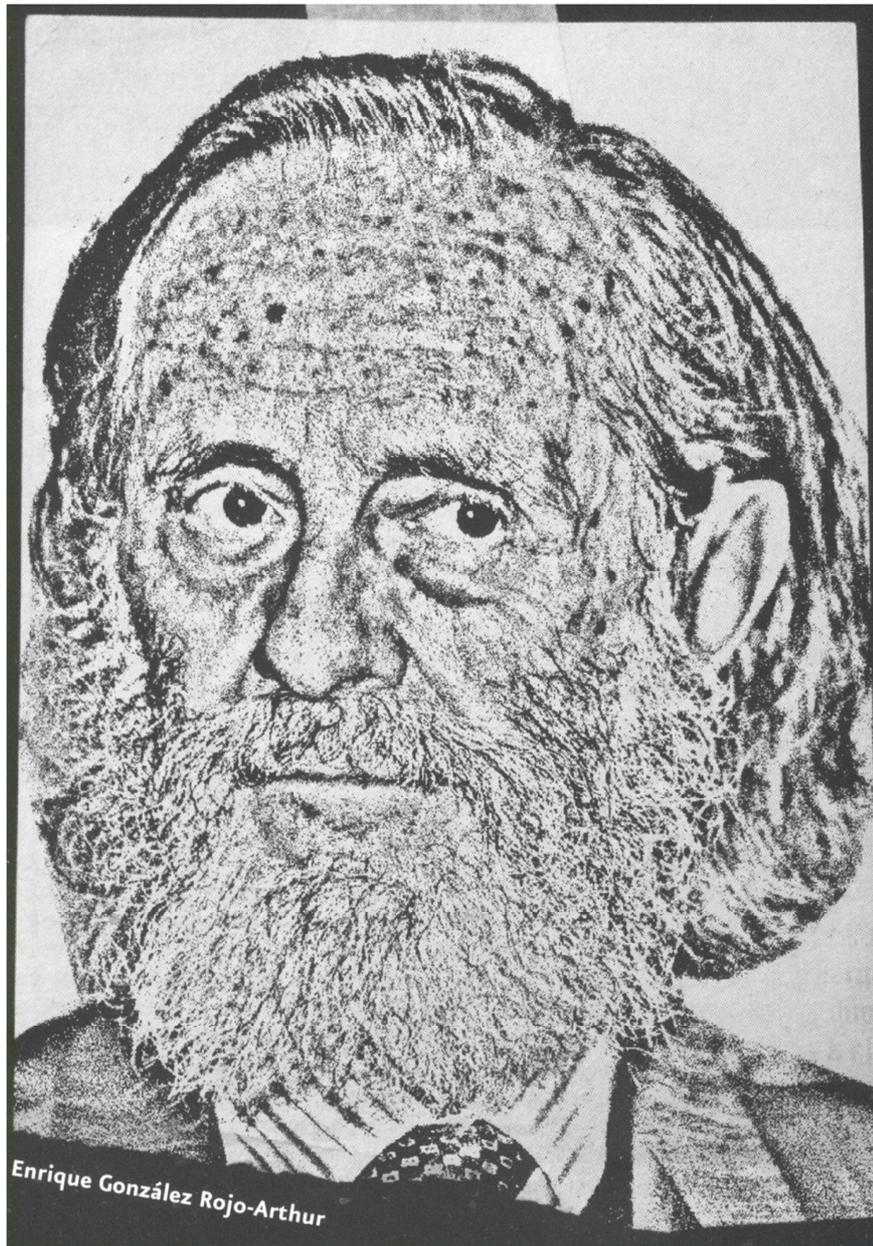
“ El cruce que entrelaza a estas postvanguardias, se encuentra en la repulsa al dominio cultural y los modos de falsificación con los que se predestina la consagración...” ”

Racionalización, armado, procedimiento o técnica son palabras propias de un vocabulario manufacturero, porque a los poeticistas parece que les interesaba más el proceso de crear que la creación misma. Es decir, les importa más el poetizar que el poema como tal.

Lizalde dirá después que los principios básicos de entonces eran "la imagen de la obviedad y la contradicción" porque buscaba lo que toda verdadera poesía debiera poseer. En eso estuvo el principal error, pero también el mejor acierto. El exceso de racionalidad produjo versos intrincados, poemas que sacrificaban la típica legibilidad de la lectura poética, para inmolarse en aras de lo complejo. Así llegarían a distinguirse del resto de la poesía. Ese mismo exceso de racionalidad engendró las intuiciones que, años después, los integrantes tratarán de puntualizar. Visto desde ahora, parece que uno de los aportes del poeticismo estriba en esos intentos casi científicos de exploración retórica. A diferencia del poeta tradicional, el "inspirado", el poeticista sería un crítico, un investigador y un laboratorista del lenguaje. "Poetic-ismo" es entonces la búsqueda, el análisis y la cavilación sobre la esencia de la poesía. Para Montes de Oca, el movimiento trataría de contrarrestar los "dictados irracionales" de la emoción y de la inspiración, para promover una poesía que no desperdiciara las riquezas que sólo brindarían un complejo instrumental creativo. Ese instrumental sería el poeticismo.

Los escritos de entonces serían apenas el borrador de proyectos poéticos posteriores. El subtítulo de Dimensión imaginaria, "Ensayo poeticista", y la obra monumental que González Rojo emprenderá en *Para deletrear el infinito*, décadas después, parecen confirmarlo: Enrique González Rojo publica, en 1972, un título capital en su obra poética: *Para deletrear el*

infinito. Consta éste de quince cantos que, posteriormente, tratará de reescribir en forma de libro independiente. Así, durante las siguientes décadas, su poesía se ceñirá a este proyecto y quedará circunscrito a varios "tomos": Para deletrear el infinito I, II, III y IV. El ensayo poeticista de González Rojo es



apenas un cuaderno de anotaciones y de experimentación. Lo conforman un prólogo que parece más un manifiesto y dos versiones de un mismo

poema donde el autor ensaya los avances de la "técnica de armado" que investiga. Es el primer "ensayo" de lo que podría lograrse con el poeticismo y como tal muestra avances, escollos, observaciones y conclusiones previas. A lo largo del poema, se intercalan notas al pie de página, cuya función es la glosa de lo que acontece tanto en el plano del contenido como en el de la expresión. El método científico, o algo presumiblemente semejante, llevado a la creación poética. El poeticismo crea su propio acervo de recursos de indagación textual o, por lo menos, eso intenta. Para Evodio Escalante, con el poeticismo "surge en México, por primera vez en lo que va del siglo, lo que podría llamarse una *hiperescritura*. A saber: una escritura que escribe su propio galimatías. Que quiere la diferencia y por eso se da a sí misma las leyes de su complicación" (Escalante: 2003: 12). Una de esas leyes se explica con el uso que pretenden darle a los guiones. Así, en *Dimensión imaginaria* se lee que:

la almohada,
que es funda del cordero
-de- la lana
que permanece
completamente inmóvil

(González: 1953: 51).

En una nota al pie de página, se apunta la función que desempeñan dichos guiones: "Cuando escribo la preposición de entre guiones no significa posesión

sino semejanza". Al determinar la función o funciones que podía desempeñar cada partícula del verso, buscan ahondar en todas las posibilidades susceptibles de reinterpretación dentro del discurso lírico. Es un péndulo que oscila entre la dilucidación y el oscurecimiento.

Intrincar la escritura será también la tarea de registros poéticos que devendrán con el paso de las décadas. La llamada poesía del lenguaje o neobarroco es un ejemplo que podría encontrar en esta gesta mexicana un lejano antecedente. Pero hay una diferencia considerable con respecto al neobarroco y los demás intentos de ilegibilidad de la primera vanguardia: el poeticismo se complica, se enmaraña deliberadamente, pero también busca esclarecer los aspectos escabrosos de su escritura. La creatividad quedaba garantizada gracias a la fusión de diferentes elementos que harían más original su poesía, según González Rojo. Eso era su complejidad. Había que ser originales a través de la complejidad, pero no sin soslayar la claridad:

Como la originalidad la he garantizado con la variedad o complejidad, al poner en contacto la complejidad con la claridad, parece que me contradigo, porque ha mayor complejidad menor claridad, de ahí que una hermenéutica (sic.) sea un instrumento de gran importancia, ya que nos permite llegar a la mayor variedad, a las más compleja organización de figuras, con esplendorosa claridad.

(González: 1953: 11).

La "claridad" que menciona González Rojo, y que asume como una "hermenéutica", se concreta en las notas al pie de página, una segunda versión interpretativa y un prólogo que parece un instructivo de uso. La hermenéutica de *Dimensión imaginaria* se instala tras bambalinas para develar los tejemanejes de su proceder creativo. Pero, como se ha dicho, se trata apenas de un primer ensayo. González Rojo preparaba la teoría poeticista en un estudio que, recuerdan Lizalde y Montes de Oca, alcanzaba entre quinientas y ochocientas cuartillas. No menos estruendosos eran los libros que Montes de Oca y Lizalde dejaron inéditos bajo los estatutos poeticistas. Montes de Oca menciona uno, titulado *Pinocho y Kierkekegaard*, de trescientas cuartillas a renglón seguido, o bien *Noúmeno el dinosaurio* de Lizalde que contaba ya con unos ocho mil versos antes de ser abandonado. Triste paradoja: se conocen sólo fragmentos de una propuesta totalizadora. Si fueron pocas las muestras que sobrevivieron, no fue por escasez sino por precaución, por lo menos Lizalde considera las más de las suyas infumables. Por precaución tampoco se publicó la teoría de Enrique González Rojo Arthur, pero quedan algunos vestigios con los cuales colegir una parte de la fundamentación de entonces. Me interesan, sobre todo, los que expone su fundador en *Reflexiones sobre la poesía* (2007), una recapitulación a distancia de aquella teoría que nunca se publicó. González Rojo sostiene que uno de los "vislumbres" del poeticismo consistía en el presentimiento de una lógica en la poesía:

Hay una parte del contenido que, en la medida en que tiene un carácter formal, responde a una lógica: la lógica de la poesía. Una lógica que no puede identificarse con la lógica del pensamiento, porque, resulta obvio, su materia, su contenido informado, difiere cualitativamente y en muchos aspectos de la estructura del pensamiento que caracteriza a la lógica desde el Organon aristotélico hasta la lógica simbólica y la matemática de la actualidad (González: 2007: 23).

La idea de una lógica poética se opone a la inspiración idealista que en la actualidad encarna en nombres como "poética personal". Según González Rojo, hay dos tipos de inspiración: una idealista y otra materialista. La primera, propia del Romanticismo, aunque no exclusiva de éste, considera que el poeta es un medium entre lo sobrenatural la hoja en blanco; la segunda, según pensaban los poeticistas, considera la creación poética como un producto humano, un estado especial de su imaginación. La idea de una lógica poética se opone a la "poética personal", que se manifiesta de forma idealista. Adriano Rémura propone para esta noción el término "autológica":

...una posibilidad sincrética de la propuesta *gonzalezrojeana*, pues reúne el análisis semántico con el estructural, desde el ejercicio personal de una Poética. Aportación también de la heterodoxia poeticista, pues no sólo pretendía ceñirse a los elementos básicos del lenguaje e innovar a partir de los sistemas internos de éste, sino que también se proponía re-direccionar su cauce histórico-semántico (Rémura: 2010: 278).

Frente al ejercicio poético, y es lo que hay que notar, se asume una actitud sumamente crítica. El poeticismo es uno de los momentos menos reconocidos y ponderados en la historia de nuestras letras; sin embargo, conjetura González Rojo, seguramente será uno de los más comentados en el futuro porque, a diferencia de otros movimientos que buscaban una manera de poetizar, el poeticismo examinaba el sustrato de todas las maneras posibles de poetización. No lograron su cometido, pero no por eso dejan de ser importantes, ¿acaso alguna vanguardia pudo cumplir punto a punto sus manifiestos? Se trata de un asunto para repensar y evaluarse.

MOVIMIENTO INFRARREALISTA

A mediados de 1970 un grupo de jóvenes fundan el movimiento infrarrealista. La convocatoria debió tener una aceptación mayor a la que tuvo el poeticismo, pues congrega a una docena de escritores y artistas varios, recuerda un integrante; o más de cincuenta, ensancha otro. Quizá no fueran más de una veintena al iniciar y, según lo que señalan las escasas muestras literarias que sobreviven, en pocos años ya eran mucho menos los nombres que se enlistan en la nómina de los infrarrealistas. Durante el momento de mayor actividad del grupo, entre 1975 y 1977, publican los materiales en los que recopilan su poesía y varios integrantes, izando la bandera del movimiento, dan a conocer sus escritos en revistas y fanzines de la época. En 1976 presentan Pájaro de

calor. *Ocho poetas infrarrealistas*, financiada por Juan Cervera, poeta español vecino en México, y al año siguiente el único número de su órgano de difusión: *Correspondencia infra. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, en la que incluyen el "Primer manifiesto" redactado por Bolaño. Por esos años preparan la antología, *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, que publicará la editorial Extemporáneos en 1979, con una presentación (poética) de Efraín Huerta y prólogo del escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja. En suma, son poco más de una docena los poetas que figuran en estos materiales. Una copiosa selección de sus textos, puede consultarse en la compilación de Rebeca López y Raúl Silva para el número 7 de la revista *Nomedites*.

Como el poeticismo, es un movimiento esencialmente volcado hacia la poesía, pero a diferencia de aquél, no fue semillero de muchas voces que hicieran una trayectoria de oficio en las letras. El chileno Roberto Bolaño, por ese entonces radicado en México, y José Vicente Anaya hacen la excepción, aunque el primero destacó en la narrativa. Otros recientemente han presentado algún título de poesía, como Ramón Méndez Estrada, apenas fallecido, o los hermanos Óscar y Edgar Altamirano, y en los últimos años se han publicado muestras de la obra del más radical y experimental de todos: Mario Santiago Papasquiaro (pseudónimo de José Alfredo Zendejas), fallecido en 1998.

Durante su poco tiempo de vida -a lo sumo tres o cuatro años-, el movimiento no fue protagonista de

grandes logros en la escena literaria y pasó, como el poeticismo, inadvertido para el centro hegemónico de la cultura. Los intentos de valoración, recientes e insuficientes, derivaron en su mayoría del interés que suscitó a novela *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. En ella el escritor chileno recuerda algunas aventuras de ese grupo de poetas rebeldes, con un estilo de vida un tanto beat. A raíz, también, del interés que despertó la obra, algunos de los que fueron sus integrantes intentaron rehabilitarlo a principios de este siglo (véase-, por ejemplo, la página "oficial" del grupo: www.infrarrealismo.com).

¿Qué buscaba el infrarrealismo? Los manifiestos conocidos no son muy claros (y al parecer no se escribieron con mucha seriedad): uno arremete contra la comercialización del arte, otro denuncia la artificialidad del oficio de escritor y uno más reclama un artista en trance permanente de riesgo y aventura. El "Primer manifiesto del movimiento infrarrealista", firmado por Bolaño, parece un *collage* de proclamas a la manera de primera vanguardia, un tanto como los manifiestos del surrealismo pero también como *Actual*, la hoja tabloide de los estridentistas. Cuestiona la posición del artista y disemina lo mismo propuestas que protestas, unas estéticas, otras culturales. Responde, como hiciera el dadaísmo, con la negación y el exaltamiento a la violencia: "Nuestros parientes más cercanos: los francotiradores, los llaneros solitarios". Pero, al igual que el surrealismo, busca habitar los espacios vacíos del hombre: "Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de

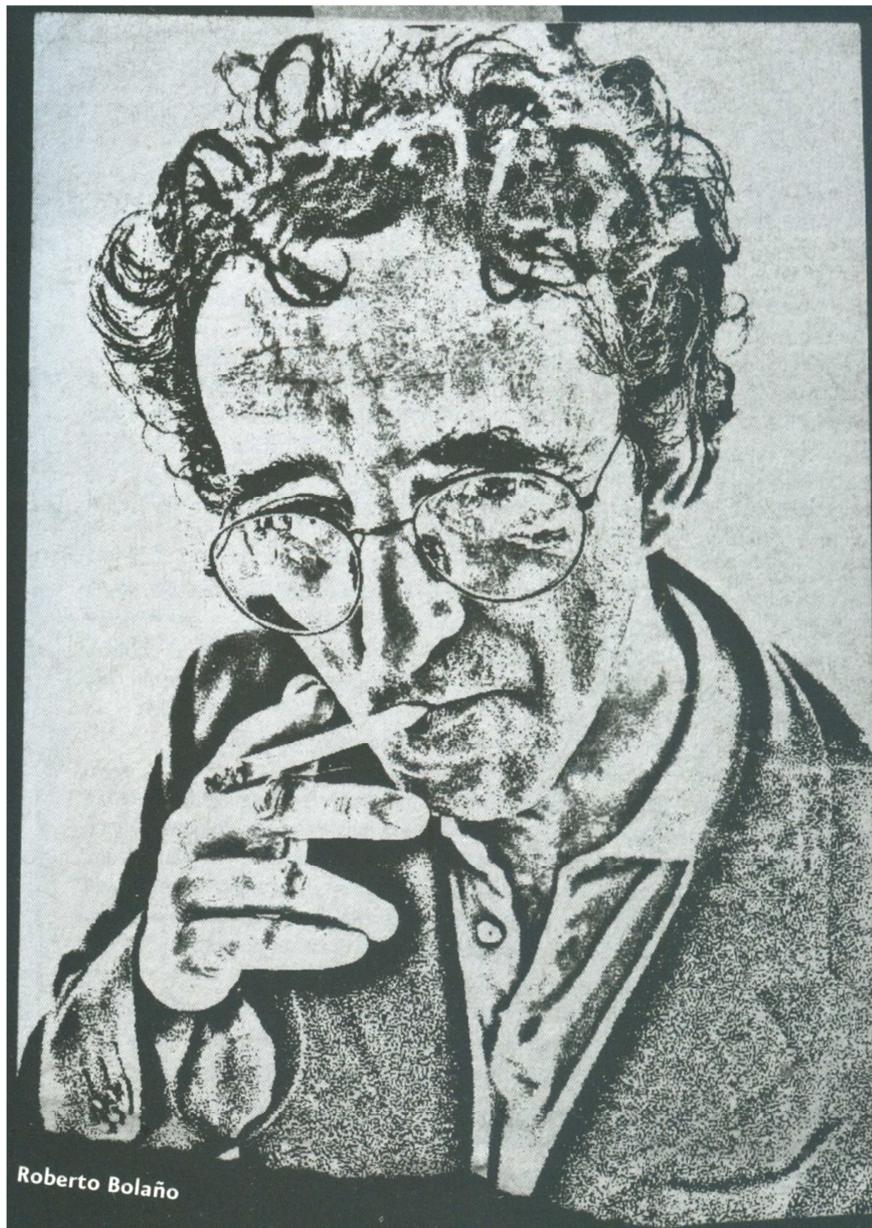
modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre" (Bolaño: 1977: 7).

Bolaño llama "museificación" a la debilitación de la esencia del artista y contra ésta propone desmitificar al poeta concebido como "pequeño-dios". El alejamiento de esta visión tradicional comenzaría con el "desplazamiento del acto de escribir" hacia los lugares no poetizables, con la incorporación de "nuevas formas" basadas en lo "amorfo" y lo discontinuo. "Subvertir la realidad cotidiana", o dicho de otra forma, el cambio permanente y lo arriesgado, es en sí importante:

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua (Bolaño: 1977: 10).

Los otros manifiestos, uno firmado por Mario Santiago Papasquiaro y otro por José Vicente Anaya, son sustancialmente distintos, sin embargo, los tres coinciden en el cuestionamiento de la figura y la función del poeta. Mario Santiago reaccionará contra la comercialización de la poesía y, como hicieran las vertientes conceptuales de los años sesenta, tratará de "MOSTRAR QUE TODO ES ARTE Y QUE TODO / MUNDO PUEDE HACERLO". Considera que el comercio con las palabras convierte la obra en mercancía y al artista en un asalariado al servicio de las compañías encargadas de suministrar los gustos del momento, por ello exige "NO HACER UN OFICIO DEL ARTE" y "DEVOLVER AL

ARTE LA NOCIÓN DE UNA VIDA APASIONADA Y CONVULSIVA" (cfr. Anaya: 2006: 142).



Para Mario Santiago, el arte está en los nervios y la poesía se manifiesta no sólo en la hoja de papel. La renuncia al trabajo artístico como fuente remunerativa, como "oficio", sería la respuesta al mundo capitalista regido por la producción y el consumo. El rechazo a la institucionalidad de la escritura, se traduce en una actitud de automarginación. Los infrarrealistas padecieron cierto

descrédito por su actitud de osadía y rebelión pero, si no figuraban en los medios de difusión cultural, también fue porque así lo decidían.

Los manifiestos de Bolaño y Mario Santiago son poemas-collage con un lenguaje figurativo, a diferencia de José Vicente Anaya que expone, en un ensayo más mesurado, lo que entiende por ser infrarrealista. Para Anaya, "el oficio de escritor es una invención de los literatos que han querido vivir confortablemente del arte, lo que significa un indecoroso comercio con la vida". Frente a la autocomplacencia y la simplicidad de dichos literatos, Anaya busca "un artista de vitalidad sin límites" que se enfrente a la "belleza" del presente porque:

...se ha asfixiado entre numerosos-adornos: extensas disertaciones sobre la pureza de las formas, teorías sobre el color o las palabras 'buenas' y 'malas' que nada tiene que ver con el ser humano, innumerables panegíricos para los artistas vacuos, ediciones de poesía limitada con la firma del autor en cada ejemplar, cultismo confuso con información tan libresca que las computadoras se mueren de envidia" (Anaya: 2006:140).

José Vicente Anaya denuncia un hartazgo ante el arte que se consuma bajo el falso prestigio de la cultura oficial. La "Belleza adulterada" es una crítica contra la institución literaria y sus aparatos de poder. Los infrarrealistas no serán los primeros ni los únicos en denunciar los "adornos" que revisten al falso artista, pero su caso es emblemático de quienes optan por tales señalamientos. El silencio o el menosprecio por

el que pasaron es la respuesta más común que reciben quienes han seguido un camino similar.

En los manifiestos del movimiento se hallan contradicciones, ideas utópicas, como toda vanguardia, proyectos no realizados, pero si en algo persisten es en la crítica al papel de la cultura y el arte en la sociedad de consumo, una crítica no muy distante a la izada por el situacionismo de Guy Debord o Asgerjornz "subvertir el orden establecido", como querían aquéllos, y "subvertir la realidad cotidiana", como sugiere Bolaño en su manifiesto, son parte de una misma rebelión contra la sociedad de las apariencias. Pero, ¿qué consiguió el movimiento? Juzgarlo por su parafernalia (se les recuerda más por sus escándalos y su iconoclastia) o por su escasa y no siempre convincente poesía sería lo mismo que juzgar al poeticismo por sus borradores o ensayos primerizos. En la escritura poética del infrarrealismo se encuentran algunos detalles rescatables y dignos de estudio, sobre todo en la veta experimental de Mario Santiago, que subleva procedimientos del futurismo, como la incorporación de signos numéricos o tipográficos, la adjetivación de sustantivos o bien la adecuación del vaivén rítmico, la soltura y la improvisación, influencia del jazz y de la poesía de Ginsberg o Kerouac. Una antipoesía de fugas, de huidas, de guiños textuales que se sustenta en la jerga callejera como sus antecesoras de la llamada "Onda" de los sesenta. Las palabras del barrio, las que usa el chavo banda, trabajadas con sensibilidad pueden ser completamente poéticas: