

Claudia • Kerik
Rubén • Medina
José • Peguero
× Palmireno •
Moreira • Neto

Tiempo • Infra
Infra-Zeit

con • stel • la • tions

Temporal Communities



01



02



03

- 01 Claudia Kerik (2022)
- 02 José Peguero (Espacio Cultural Pájaro de Calor, Ciudad de México, 2023)
- 03 Rubén Medina (2017)

con•stel•la•tions publica trabajos colaborativos de creación de conocimiento que surgen en la intersección entre la práctica artística y académica. Son formatos que exploran los límites o van más allá de las formas tradicionales de publicación en las humanidades.

La serie de publicaciones es un proyecto del área del mismo nombre del Clúster de Excelencia 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* de la Freie Universität Berlin.

con•stel•la•tions combina perspectivas y métodos científicos y artísticos, en línea con la agenda de investigación del Clúster, y crea formatos colaborativos y transdisciplinarios en diálogo con otras instituciones de investigación y espacios culturales como museos, teatros, archivos o bibliotecas.

con•stel•la•tions publiziert kollaborative Wissenszusammenhänge, die an der Schnittstelle von künstlerischer und akademischer Praxis entstanden sind. Die Formate bewegen sich an den Grenzen oder jenseits klassischer geisteswissenschaftlicher Publikationsformen.

con•stel•la•tions ist die Publikationsreihe der gleichnamigen Plattform für kollaborative, vernetzte und transdisziplinäre Formate des Exzellenzclusters 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin. Im engen Dialog mit außeruniversitären Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen – Museen, Theatern, Archiven, Bibliotheken – verbindet der Bereich Perspektiven und Methoden aus Kunst und Wissenschaft.

con • stel • la • tions 10

Claudia Kerik

Rubén Medina

José Peguero

× Palmireno Moreira Neto

Tiempo Infra: Conversaciones
sobre el infrarrealismo

Infra-Zeit: Gespräche über
den Infrarealismus

Übersetzung ins Deutsche
Christiane Quandt

Textem Verlag

Nota: En la traducción de las conversaciones al alemán se ha utilizado lenguaje inclusivo, mientras que en los textos en español se emplea el masculino genérico.

Hinweis: In den deutschen Übersetzungen der Gespräche wurde eine geschlechterinklusive Sprache angestrebt, die spanischen Texte verwenden das generische Maskulinum.

	Palmireno Moreira Neto
7	Prólogo
9	Vorwort
	Claudia Kerik
13	<i>La estela de aquel tiempo. Conversación</i>
27	<i>Der Nachhall jener Zeit. Gespräch</i>
44	<i>Poemas / Gedichte</i>
	Rubén Medina
53	<i>Continuar la vivencia infra. Conversación</i>
68	<i>Das infrarealistische Erleben fortführen. Gespräch</i>
86	<i>Poemas / Gedichte</i>
	José Peguero
97	<i>Vivir con la poesía bajo el brazo. Conversación</i>
107	<i>Ein Leben mit Poesie unterm Arm. Gespräch</i>
118	<i>Poemas / Gedichte</i>
124	Appendix

Prólogo

Palmireno Moreira Neto

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

—Georgij Gurevic, «La infra del Dragón», citado por Roberto Bolaño en «Déjenlo todo, nuevamente»

En la cita con la que abre «Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista», publicado en la revista *Correspondencia Infra* en México en 1977, el escritor chileno Roberto Bolaño recurre a la ciencia ficción soviética (de acuerdo con Patricia Espinosa, al relato «La infra del Dragón» del escritor ruso Georgij Gurevic)* para proyectar un mapa celeste extraordinario. En él, es posible concebir «cuerpos no luminosos u oscuros» de «estrellas-pueblos», hasta ese momento, desconocidos. Más allá del campo literario de la Ciudad de México de los años

* Espinosa, Patricia: «Bolaño y el manifiesto infrarrealista». *Rocinante* 84, octubre 2005, p. 20–21, p. 20.

setenta, hoy esa imagen nos incita a considerar (es decir, según mi diccionario etimológico, volver otra vez nuestra mirada hacia los astros) la propia idea de literatura: su arqueología, sus transfiguraciones, sus ángulos muertos.

En las tres entrevistas publicadas en este libro, todas realizadas por correo electrónico en 2025, podemos comprender mejor esa «estrella-pueblo» que fue, y sigue siendo, el infrarrealismo, movimiento neovanguardista surgido en la capital mexicana en la década de 1970. «En nuestras caminatas por la ciudad, me parece, teníamos una experiencia de toda la diversidad del espacio social, mientras explorábamos una ruptura con los modos de percepción dominantes de ver, oler, escribir y convivir con los otros. [...] Allí se localizaba nuestra visión de la infrarrealidad: lo que no es visible a la gente o aquello que se busca ignorar por los privilegios de clase o por la ceguera eurocéntrica», asegura Rubén Medina. Otra perspectiva, complementaria, es ofrecida por Claudia Kerik: «No había una aspiración a descubrir otra realidad por encima de ésta, sino más allá de ésta, un llamado a abrir los ojos, también en términos sociales.» Por su parte, en un comentario de José Peguero, alcanzamos la dimensión del gesto infrarrealista: «Salimos a destruir el mundo y a construir desde sus restos humeantes.»

A continuación, el lector encontrará la idea de infrarrealidad asociada a una práctica comunitaria, a un ejercicio radical de unión entre arte y vida: «una-sola-cosa», podría decir Bolaño. En esta experiencia, los *infras* establecieron un diálogo constante con escritores y movimientos de tiempos distintos: el estridentismo, el Movimiento Hora Zero, el surrealismo y los movimientos contraculturales son algunos ejemplos. Asimismo, eligieron a su mayor oponente en sus combates en el campo literario mexicano: el escritor Octavio Paz.

Además de profundizar en la comprensión del movimiento que sorprendió a los intelectuales de la Ciudad de México, el entrevistador pretendió vislumbrar, aunque tímidamente, las trayectorias individuales de cada entrevistado, eso que el escritor argentino Jorge Luis Borges (cuya presencia, al igual que la de Bolaño, se manifiesta en diversas páginas) llamó, cierta vez, «enteros destinos».

Vorwort

Palmireno Moreira Neto

»Bis zur Grenze unseres Sonnensystems sind es vier Lichtstunden; bis zum nächsten Stern dagegen vier Lichtjahre. Ein unermesslicher Ozean der Leere. Aber kann man denn sicher sein, daß dort nichts als Leere ist? Wir wissen lediglich, daß es keine hellen Sterne dort gibt, denn sie wären ja sichtbar. Aber möglicherweise existieren dort noch weniger helle oder völlig dunkle Körper? Vielleicht verzeichnen unsere Himmelskarten ähnlich den Generalstabskarten auf der Erde sozusagen nur die Hauptstädte unter den Sternen und lassen die kleinen Dörfer außer acht?«

– Georgi Gurewitsch, »Das Infra des Drachen«, zitiert in Roberto Bolaño, »Déjenlo todo, nuevamente«*

Mit dem Zitat, mit dem der Chilene Roberto Bolaño sein infrarealistisches Manifest »Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto

* Anm. d. Übersetzerin: Mit minimalen Anpassungen zitiert nach Gurewitsch, Georgi: »Das Infra des Drachen« [1958]. Übers. von Ruth Elisabeth Riedt. In: *Science Fiction 1: Wissenschaftlich-phantastische Erzählungen aus Rußland*. Piper, 1963, S. 215–237, hier S. 222–223. Bolaños Manifest »Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista« wurde bislang nicht auf Deutsch publiziert.

del movimiento infrarrealista« einleitet, das 1977 in der mexikanischen Zeitschrift *Correspondencia Infra* erschien, referiert er auf die sowjetische Science-Fiction. Laut Patricia Espinosa nimmt Bolaño direkt Bezug auf die Erzählung »Das Infra des Drachen« des russischen Autors Georgi Gurewitsch, um eine ganz besondere Himmelskarte zu imaginieren.* In diesem Universum ist es möglich, »weniger helle, also dunkle Körper«, bislang unbekannte »kleine [...] Dörfer« unter den Sternen wahrzunehmen. Dieses Bild bringt uns zu der Konsideration (laut meinem etymologischen Wörterbuch ist das der –erneute– Blick zu den Sternen) des literarischen Feldes jenseits von Mexiko-Stadt, und zwar von den 1970er Jahren bis heute. Es lenkt uns zu unserem Verständnis der Literatur selbst: ihrer Archäologie, ihrer Wandlungsfähigkeit, ihrer toten Winkel.

Die drei im vorliegenden Band publizierten Gespräche, die alle im Jahr 2025 per E-Mail geführt wurden, sind der Versuch, uns einem jener »kleinen Dörfer« unter den Sternen zuzuwenden, das der Infrarealismus war und weiterhin ist, um diese neoavantgardistische Bewegung, die in den 1970er Jahren in Mexiko-Stadt entstand, als literarisches Phänomen besser zu verstehen. »Bei unseren Streifzügen durch die Stadt, so glaube ich, konnten wir die gesamte Vielfalt dieses sozialen Raums erleben, während wir mit den vorherrschenden Wahrnehmungsmodi des Sehens, Riechens, Schreibens und Miteinanderlebens brachen. [...] Dort verortete sich unsere Vision der Infrarealität: Das, was für die Leute allgemein nicht sichtbar ist, oder das, was man aufgrund des eigenen Klassenprivilegs oder aufgrund eurozentrischer Blindheit versucht, aktiv zu ignorieren«, so formuliert es Rubén Medina. Claudia Kerik bietet einen anderen, komplementären Blickwinkel an: »Es gab kein Bestreben, eine alternative Realität oberhalb oder unterhalb der greifbaren Wirklichkeit zu entdecken. Wir wollten über sie hinausgehen oder sie unterlaufen, indem wir dem Ruf folgten, die Augen für das zu öffnen, was absichtlich unsichtbar gemacht wird, vor allem in sozialer Hinsicht.« Und

* Espinosa, Patricia: »Bolaño y el manifiesto infrarrealista«. *Rocinante* 84, Oktober 2005, S. 20–21, hier S. 20.

José Peguero macht den infrarealistischen Gestus konkret: »Wir gingen hinaus, um die Welt zu zerstören und aus den rauchenden Resten etwas Neues aufzubauen.«

Im Folgenden werden die Leser·innen der Idee einer Infra-realität begegnen. Diese ist sowohl eng mit einer gemeinschaftlichen Praxis als auch mit der fortwährenden und radikalen Übung in Sachen Verbindung von Kunst und Leben verknüpft. Roberto Bolaño würde es womöglich noch radikaler formulieren und sagen, Leben und Kunst seien für die »Infras«, wie die Infrarealist·innen sich nannten, »ein und dasselbe« gewesen. Im Zuge dieser Erfahrung traten sie in einen intensiven Dialog mit Autor·innen und Bewegungen vergangener Zeiten, darunter der mexikanische *Estridentismo*, die peruanische *Hora Zero*, der französische Surrealismus und andere gegenkulturelle Bewegungen. Dabei wählten sie für ihre Kämpfe auf dem Feld der mexikanischen Literatur den Autor Octavio Paz als ihren Hauptgegner.

Neben dem Bestreben, das Verständnis für die neoavantgardistische Bewegung zu vertiefen, welche die intellektuelle Szene Mexikos in den 1970er Jahren ordentlich aufmischte, wurde hier der vorsichtige Versuch unternommen, den je individuellen Weg der Interviewten zu betrachten, um einen Eindruck von dem zu vermitteln, was der große argentinische Autor Jorge Luis Borges (der ebenso wie Roberto Bolaño auf etlichen Seiten des vorliegenden Bandes präsent ist) einst »ganze Schicksale« nannte.

La estela de aquel tiempo. Conversación con Claudia Kerik

*Chasquidos en los oídos
de Glencar a Chascomús
Cascadas que manan
de un lugar desconocido
Entradas de agua en la memoria
de salidas familiares borradas
Mi cara de niña sobre las ondas
mojando los dedos en los reflejos
Una fotografía en blanco y negro
y el recuerdo vaciado de alegría
Algo se interrumpió entonces
Las emociones no fluyen*

— Claudia Kerik, «Mi propio misterio»

Palmireno En «Mi propio misterio», incluido en un número de la *Revista de la Universidad de México* (abril de 2025), el desplazamiento parece actuar a la vez como motor y como obstáculo en el proceso de construcción de la memoria y de la identidad. Usted nació en Buenos Aires, Argentina, y emigró con su familia — «una familia judía, de padres y abuelos desplazados», escribe en el prefacio a *La ciudad de los poemas* — hacia la Ciudad de México a principios de la década de 1970. También vivió en Jerusalén. ¿La experiencia migrante familiar y personal ha sido decisiva en su actividad poética y crítica?

Claudia Definitivamente sí. El desplazamiento forzado ha dejado una huella en mi forma de buscar arraigo constante en las palabras y a través de las imágenes (ciudades-poesía). Pero aunque yo no hubiera emigrado con mis padres a México, ellos me habrían transmitido de todas formas esa vivencia de exclusión y nostalgia. Crecí escuchando una y otra vez las historias del barco que trajo a mi abuela y a mi madre desde Polonia hasta Buenos Aires y oyendo a mi madre tararear canciones infantiles en polaco o la tonada de una canción en yidis que expresaba una nostalgia por Viena, a la que nunca conocieron. Es decir, crecí mecida por melodías de otras tierras y lugares desconocidos que sembraron en mí una honda inquietud, pues junto con ello está el bagaje traumático que significa ser hija y nieta de sobrevivientes del Holocausto. No podría pensar en mi actividad crítica como algo independiente de ese legado. Hay un compromiso difícil de formular, que nace de ahí, y una búsqueda por comprender a fondo qué significa ser judía o cuál es mi lugar en el mundo. Por otra parte, emigré de México a Israel para mi formación universitaria y permanecí allí por varios años hasta que retorné a la Ciudad de México. De manera que, aunque las migraciones parecen ser una herida heredada de mi árbol familiar, vistas en retrospectiva, se acabarían convirtiendo en un motor de cambio, en algún nivel, y en un anhelo de libertad, que se puede expresar también a partir de la movilidad en el espacio.

Palmireno En el prefacio a *La ciudad de los poemas: muestrario poético de la Ciudad de México moderna* (2021), una antología dedicada a la representación poética de la capital mexicana, usted también afirma que el libro es el resultado de décadas de trabajo. Las motivaciones para realizar obras como ésta, dice, «trascienden lo propiamente intelectual y tienen que ver con la historia personal de cada quién». ¿En cierto modo, la antología

es una respuesta a su «descubrimiento» de una nueva ciudad, tras su llegada a la Ciudad de México a los trece años?

Claudia Sí, claro. En *La ciudad de los poemas*, me remonto literalmente a mis primeras impresiones de la Ciudad de México. Es un trabajo que de hecho maduró como una respuesta en el tiempo a mi descubrimiento inicial de la capital mexicana. Recién llegada tuve que arreglármelas sola y recorrer la ciudad por mí misma. Me vi empujada a explorarla, pues mis padres trabajaban todo el día. Habíamos llegado a mitad del año escolar, por lo que tuve que tomar primero cursos de regularización fuera del colegio para ingresar, habiendo aprobado las materias de historia y geografía mexicanas que yo, naturalmente, desconocía. Me iba por las tardes en metro a una escuela de regularización que quedaba lejos. Lo que quiero decir es que me vi impelida a conocer la experiencia urbana en una ciudad que aún desconocía. Era muy jovencita y disfrutaba de esa inmensa libertad inesperada. Tengo recuerdos vívidos de esa época. Más adelante, unos años después, como parte de esos trayectos personales a los que yo misma acabaría entregándome en busca de nuevos estímulos, tomé la iniciativa de escuchar un ciclo de conferencias de la notable psicoanalista argentina Marie Langer, que iba a tener lugar en la Casa del Lago, en Chapultepec. Así fue como me inscribí en el taller de poesía que estaba por abrirse allí mismo, bajo la dirección de Alejandro Aura, sin saber qué me esperaba. El tema de la ciudad pasó entonces a ser parte de una elaboración más personal a través de los ejercicios del taller y yo diría que nombrarla fue una primera toma de conciencia de mi propia realidad. Por ejemplo, en una ocasión en que nos solicitaron hacer una paráfrasis de algún poema para adaptarlo al tema del transporte público, yo elegí jugar con una expresión mexicana (muy común, que se usa

para expresar una queja)* y, bajo el título de EL CAMIÓN,** escribí lo siguiente: «Estoy, / que me lleva / el camión».

Y agregué, al publicarlo, que en ese pequeño poema intentaba «hacer clara una *condición de ser*, de estar siendo, de vida instantánea». En otro poema de ese mismo ejercicio (citado en un *collage* colectivo de Rubén Medina) escribiría acerca de la espera del camión en estos términos: «Es mi condición ésta, / maldita sea, / la de estar esperando / la luz de las estrellas / (que, por cierto, tarda dos mil años en llegar)». La ciudad me proveía de algo más que un marco referencial, las vivencias urbanas reflejaban mi propia búsqueda de expresión personal.

Palmireno Usted ha escrito varios artículos sobre Walter Benjamin y ha dirigido una antología que constituye un hito en los estudios benjaminianos en México, *En torno a Walter Benjamin* (1993). ¿En qué medida la poética urbana de Benjamin permite interpretar la Ciudad de México moderna?

Claudia Como constelación de tiempos y espacios. Benjamin buscó desentrañar las claves de un momento personal e histórico a la vez, a través de la configuración de Berlín, vista desde sus ojos infantiles, o la de París (su estudio capital), de la que quiso revelar el origen de su esencia moderna hurgando en su infancia como lugar. Pero su percepción de un tiempo anterior que permanece

* La locución original es: «Estoy que me lleva el demonio / la tiznada / la fregada.» En su variante más subida de tono: «la Chingada». Octavio Paz reflexionó a fondo sobre el origen de esta expresión en el capítulo «Los hijos de la Malinche» de *El laberinto de la soledad*: «En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones.» Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 99. Nota de Claudia Kerik.

** Así se le llama en México al colectivo o autobús.

enterrado y que puede ser descubierto si atendemos de otro modo a la vida en las ciudades es aplicable a cualquier sitio. De hecho, su enfoque puede verse también como una especie de combinación entre las herramientas del psicoanálisis profundo, el inconsciente colectivo de Jung y los propósitos del movimiento surrealista, pues Benjamin habló siempre de épocas pasadas sumidas en sueños a punto de despertar, de promesas enterradas bajo el velo del pasado para cuyo acceso era requerida la particular disposición del *flâneur*, de una arquitectura urbana como representación del «colectivo onírico», de cavidades subterráneas en las ciudades modernas como reflejos de niveles distintos de realidad que exigían otras formas de aproximación epistemológica, y capitalizó absolutamente la tensión surrealista entre sueño y vigilia llevándola muy lejos como su propia categoría de análisis.

La Ciudad de México, con su pasado brotando desde las entrañas, con sus pirámides y ruinas sumidas debajo de las calles del centro y reclamando su lugar en el presente, es un sitio ideal para repensar las propuestas de Benjamin. Por otra parte, él se valió de la poesía para representar la ciudad, hizo de Baudelaire su guía en la búsqueda de un lenguaje que articulara los nuevos modos de distracción y atención que procuran las ciudades modernas, el juego entre lo antiguo y lo moderno que encuentra una respuesta fiable en la voz del poeta. Su enfoque es sumamente vigente y necesario a la hora de enfrentarnos a otras ciudades y otros poetas, aunque no fue concebido como fórmula y, en ese sentido, debe abordarse siempre con la exigencia propia que los postulados benjaminianos nos imponen, es decir, revisando la viabilidad de cada herramienta y estudiando cada caso particular.

Palmireno En la década de 1920, Jorge Luis Borges, aún en diálogo con las vanguardias artísticas, asume la tarea de literaturizar Buenos Aires. No la ciudad moderna,

sino su contrapunto, el arrabal. ¿De qué modo los poetas de vanguardia literaturizaron la Ciudad de México en los años veinte?

Claudia Esta pregunta requeriría una larga respuesta. Los años veinte fueron complejos desde el punto de vista de cómo fue representada la Ciudad de México, pues acababa de terminar la Revolución Mexicana, que arrasó también con la capital. Y, por otra parte, estaban en apogeo las vanguardias europeas, al mismo tiempo que el modernismo hispanoamericano todavía no se había extinguido. Mientras que los experimentos de José Juan Tablada, con sus ideogramas poéticos sobre la capital, parecían una adaptación renovada del influjo de Apollinaire (cuyos caligramas, además, nacieron ligados a México), los estridentistas incorporaron herramientas tomadas del futurismo en su versión italiana y también rusa. Esta combinación les aportó novedad, pues su intención era lograr tener un sello distintivo al recrear la Ciudad de México posrevolucionaria. Al mismo tiempo, en ese mismo contexto, otro poeta fundamental (sino el más importante), cuya obra revive las atmósferas de Baudelaire, estaba recreando, en un poema emblemático, la ciudad en un sueño: se trata de Ramón López Velarde. Su trabajo es tan original que no puede asimilarse a ninguna influencia que agote su sentido: «La suave Patria» es un claro ejemplo de ello. Allí hay tramos que enfocan en la capital tras la Revolución. Borges lo admiraba. Y aunque López Velarde no buscó captar la esencia del arrabal como él, sí lo hizo con la provincia mexicana de donde provenía y a la que convirtió, también, en espacio eterno. Él fue nuestro Borges.

Palmireno Jorge Luis Borges y Walter Benjamin «fueron hijos de un mismo tiempo, casi paralelo», escribe en «La nutria y el tigre» (*Nexos*, diciembre de 2012), un artículo sobre las visitas que ambos escritores hicieron

al zoológico. ¿Podemos establecer otros vínculos al comparar la exploración del espacio urbano en el trabajo de Borges y Benjamin?

Claudia Borges se apega más al pasado, que parece ser un tiempo que eterniza en sus descripciones; su Buenos Aires es eterna en ese pasado inmóvil, mientras que Benjamin explora el pasado de otras ciudades como una promesa de futuro, mira de atrás hacia adelante, busca recuperar aquello del espacio urbano que, perteneciendo al pasado (como la arquitectura), traiga consigo oculto un mensaje significativo para el presente, una información que redima algún aspecto de nuestra historia en el presente. Cada uno produce un efecto diverso, aunque ambos miren hacia atrás.

Palmireno En los años setenta, usted participó en el infrarrealismo, movimiento neovanguardista surgido en la Ciudad de México. ¿El espacio urbano era un elemento constitutivo de la vivencia y de la poesía infra?

Claudia Pienso que no era precisamente la ciudad *per se* la que se hacía presente en la poesía infrarrealista, sino la vida cotidiana, la propia experiencia diaria, y esa búsqueda de una poesía más directa y que reflejara nuestro momento fue la que dio pie a incluir también la ciudad como el espacio natural de nuestras vidas. No es que buscáramos escribir especialmente «sobre» la Ciudad de México, sino que lo hacíamos—como diría Borges— «desde» la ciudad en la que estábamos. Por otra parte, ubicarnos en el contexto de un parque, en la parada de un camión o en una calle, fue lo que también le dio a la poesía infrarrealista esa nota distintiva respecto a lo que se hacía entonces. Nuestros soliloquios acontecían afuera, nuestros enamoramientos ocurrían al aire libre o dentro del transporte público, como ocurre con el poema de Bolaño «Extraño maniquí». Admirábamos a Efraín Huerta

y su lectura era también una especie de invitación para continuar con el tema, un modelo que a algunos estimuló a seguir. Pero más allá del infrarrealismo, muchos poetas mexicanos se vieron motivados a continuar con el legado de Efraín Huerta, como su hijo, David Huerta, otro gran poeta que hizo de la Ciudad de México su escenario fundamental.

Palmireno ¿Cómo analiza la actuación y las propuestas de Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro?

Claudia Creo que Roberto Bolaño acertó cuando definió el infrarrealismo como la versión mexicana del Dadá, pero con buenos poetas. El dadaísmo fue el más anárquico y breve de los movimientos de vanguardia y dejó, no obstante, una huella imborrable a través de su disidencia radical y su reformulación del sentido del arte en un contexto de guerra. Pero si tu pregunta va dirigida a mi opinión acerca de los ataques públicos que le hicieron a Octavio Paz y a otros poetas, y que les acabarían dando fama de revoltosos, no suscribo en principio el boicot como medida. Sin embargo, creo que algunos grandes golpes son necesarios para derribar una apariencia de poder y mostrar que existe otro lado de las cosas.

Palmireno Además de usted, otras escritoras participaron en el movimiento: Mara y Vera Larrosa, Lorena de la Rocha y Guadalupe Ochoa, por ejemplo. ¿Cree que la cuestión de género permite reevaluar el programa infrarrealista y la inserción del movimiento en la cultura mexicana?

Claudia Pienso que en los años setenta la sola presencia de mujeres en los talleres de poesía ya era indicativa de una nueva fase en la historia de la liberación femenina y del feminismo mexicano en particular. Sin embargo, considero que más importante que eso era el contenido

de lo que escribíamos, pues fuimos muy directas en la representación de temas ligados a nuestro cuerpo, nuestro erotismo, nuestra femineidad, nuestros problemas como mujeres, y eso fue sin duda un logro para ese momento, como lo sigue siendo hoy, pues hay tabús que siguen vigentes (como el del aborto, sobre el cual Pita Ochoa hizo un poema titulado «Una muchacha») y otros nuevos que se han erigido acorde a las condiciones actuales que nosotras no tuvimos. Hoy se hace preciso marcar distancias. Esa no era la consigna de entonces. Por ejemplo, Mara Larrosa en «Carta a Zanabria» incluye sus roces sexuales con desconocidos dentro del transporte público, algo sin duda audaz para ese momento y probablemente controversial hoy, en que está tan sesgada la percepción de los intercambios no consensuados entre un hombre y una mujer.

Palmireno ¿De qué modo los infrarrealistas abordaron el problema del canon literario en la década de 1970?

Claudia No se hablaba de canon por entonces, se desconocía el término que resignificó genialmente Harold Bloom. Algunos de los poetas que publicaban en *Vuelta*, por ejemplo, es posible que sean completamente desconocidos hoy. No formaban parte de ningún canon, sino que tenían acceso a publicar en la revista más importante del momento, un órgano de la cultura oficial, para darse a conocer. Pero también estaba *Plural*, que representaba en cierto sentido otro canon y allí publicaron los infrarrealistas. ¿Es la cultura oficial siempre canónica? Como lo exploró Bloom, se trata de una lucha en aras de la supervivencia literaria que va más allá de una lista oficial impuesta desde arriba por algunos. Los infrarrealistas tuvieron también su propio canon, representado en ese momento por la figura de Allen Ginsberg y la Generación Beat, pero había también figuras individuales provenientes de otras latitudes. ¿Se trataba de imponer otro canon? Quizás,

aunque creo que lo que se intentaba era conseguir una mayor apertura para que nuestros poemas o los de otros pudieran tener cabida. Teníamos la sensación de que la mejor poesía se estaba escribiendo afuera. Había que unirse a esas voces, aceptar el reto que nos proponían y ensanchar así el mapa de la poesía mexicana.

Palmireno La relación entre infrarrealismo y surrealismo ha sido abordada de diferentes maneras por la crítica literaria. En 2019, la cuestión fue objeto de debate en la Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), en la Ciudad de México. ¿El infrarrealismo reelaboró algunos elementos del programa surrealista?

Claudia Sí, porque el surrealismo estaba en el aire, respirábamos surrealismo. Yo misma traía conmigo todo el tiempo las traducciones de los manifiestos del surrealismo que se habían publicado por entonces en México en una versión de Tomás Segovia. *Nadja*, de Breton, era todo un modelo de vida para muchos de los que caímos rendidos ante el descubrimiento del «azar maravilloso». Pienso que nadie escapaba a ese influjo tan vigorizante y revolucionario que representó el surrealismo. Por supuesto, tampoco el infrarrealismo. Puedo decirte, a título personal, que cuando Rubén Medina y Mario Santiago se me acercaron a preguntarme en la Casa del Lago si quería formar parte del movimiento infrarrealista que estaban preparando, al ver que en el manifiesto aparecía recreada por Bolaño la famosa consigna de Breton («Déjenlo todo» / «Lâchez tout»), mi adhesión fue inmediata, pensando justamente que se trataba de una continuación o, al menos, de una reivindicación del dictado surrealista. No creo que existiera un referente más vital en ese entonces que el que ofrecía ese movimiento de vanguardia en particular. Su legado estaba completamente vivo y continuaba actuando en nuestro interior. La pintura surrealista nos

había abierto la mente, la poesía infrarrealista le debe mucho a ese aprendizaje de un nuevo modo de mirar. Pero tampoco se trató de darle continuidad en sentido estricto a la filosofía del surrealismo. Creo que los infras hicieron suyo el gesto de libertad que significó el movimiento surrealista, especialmente en ese primer manifiesto de Breton. Pero el mundo del sueño, por ejemplo, no fue nunca una premisa, y, en cambio, sí queríamos nombrar lo incómodo, en términos reales y directos. No había una aspiración a descubrir otra realidad por encima de ésta, sino más allá de ésta, un llamado a abrir los ojos, también en términos sociales. México, además, había sido una estación crucial para el movimiento surrealista por la visita de Antonin Artaud (que llegó a figurar en sus filas) y la del propio Breton, quien descubrió en nuestro país a grandes pintoras surrealistas y llegó a percibir a México como un país surrealista en sí mismo. Indudablemente, el énfasis de la propuesta infrarrealista en la imaginación, la libertad, la belleza convulsiva y la unión entre vida y arte es una herencia directa del surrealismo. Pero, por otra parte, y quizás para poderse diferenciar, los manifiestos y demás textos del infrarrealismo también me parecen una parodia completa del surrealismo en sus mismos términos. Bolaño presentándose como Nostradamus en *Correspondencia Infra* (1, 1977) y comparando su ingreso a la Ciudad de México con «La entrada de Cristo en Bruselas» —el impactante cuadro de James Ensor— es (además de, en cierto sentido, curiosamente visionario) un acto de representación de sí mismo que recuerda a Dalí en sus excesos. Pero lo suyo era desinflar esas imágenes después de hacernos creer en ellas y lo confiable del discurso de Bolaño siempre fue su descaro y su honestidad radical. Eso no lo privó de jugar con los discursos y colocarse, como en este ejemplo, prácticamente como un miembro del Colegio de Patafísica de los seguidores de Jarry para dejar clara la estirpe de su disidencia, su filosofía, su humor.

Palmireno ¿Cómo podríamos evaluar el infrarrealismo teniendo en cuenta los movimientos de vanguardia y neovanguardia latinoamericanos? Por ejemplo, el estridentismo en México en la década de 1920 y el Movimiento Hora Zero en Perú en los años setenta.

Claudia Los modelos provinieron de poetas audaces y atrevidos en sus contenidos, vinieran estos de donde vinieran. No creo que compartiéramos un modelo entre todos, excepto el que nos ofrecían, en cierto modo, Efraín Huerta (con su actitud como escritor «fuera de la caja» y por su papel como oponente de Paz) y el propio Alejandro Aura (uno de sus herederos y cuya poesía se nos presentaba a algunos como una apuesta más fresca). En mi caso personal, como a muchos de mi generación, además de la compañía que me proporcionaban las novelas y cuentos de Julio Cortázar y las letras de Leonard Cohen, recuerdo el impacto que tuvieron en mí la obra poética de Dylan Thomas y la de Auden, como poetas mayores; pero sucumbí al encanto de E. E. Cummings. También, al de Enrique Gómez-Correa, un poeta surrealista chileno. Muchos de mis gustos fueron moldeados por la aparición en 1974 de dos antologías de poesía que circulaban por las librerías y que fueron todo un descubrimiento: la de Isabel Fraire, quien había traducido su propia selección de *Seis poetas de lengua inglesa*, y la de Octavio Paz en sus memorables *Versiones y diversiones*. Pero cada quien traía consigo a sus autores preferidos. No obstante, títulos como *Poesías para los que no leen poesías* (1972) de Hans Magnus Enzensberger o *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra ciertamente estaban ejerciendo un gran efecto como modelos para el infrarrealismo, a manera de *slogans* que reproducían lo que se estaba buscando comunicar.

Además de la protesta unánime en contra de una poesía que parecía estar embalsamada en las revistas oficiales, como reflejo de la cultura hegemónica mexicana

que Octavio Paz simbolizaba, lo que el infrarrealismo quería expresar, me parece, era la necesidad de una libertad mayor para recrear ese particular momento de apertura que, en lo personal, cada uno vivió y expresó de otro modo. En ese sentido, no fue un movimiento programático como el estridentismo mexicano, en el que sus integrantes se propusieron compartir una misma temática y forma de escribir adecuada a las aspiraciones de dicha vanguardia (que buscó recrear poéticamente la urbe moderna y la revolución social o descubrir la Ciudad de México posrevolucionaria a través del lente de la Revolución Rusa). Por eso, puede resultar inapropiado abordar el infrarrealismo como un acuerdo común acerca de temas y técnicas poéticas; habría que verlo más bien como una toma de posición contra el poder limitante que ejercían ciertas figuras en la cultura mexicana de entonces y que repercutía en los alcances de la poesía como tal.

Una apuesta que no podía negociarse y que, por ello, abrió el camino para poder abordar otras temáticas explorando nuevos estilos. Lo que nos unió fue que todos teníamos la misma urgencia de comunicar el impacto que la poesía estaba teniendo en nuestras vidas o de hacer directamente de nuestras vidas poesía, pues lo que se hacía en ese momento en la poesía mexicana no parecía reflejar nuestras inquietudes, nuestros fracasos cotidianos, nuestro asombro frente a los avatares de la vida erótica que se había vuelto una realidad compartida para toda mi generación. No había nada más importante que ese presente vertiginoso que nos estaba tocando vivir, ese momento que se percibía como de nuevas libertades conquistadas en el mundo (y nuevos, aunque no tan fáciles, dilemas personales), que cada uno de nosotros experimentaba en su vida personal en la capital mexicana. Pero, al atrevernos a escribir sobre ello, estábamos derribando un muro de tabús literarios y existenciales. En efecto, hablar abiertamente significaba hacer manifiesta nuestra adhesión a la contracultura y, por lo tanto, ejercer

una disidencia desde la propia concepción de la poesía.
Una disidencia que logró dejar una huella definitiva.

Palmireno ¿El imaginario de los movimientos contraculturales de posguerra es decisivo para entender el infrarrealismo?

Claudia En los años setenta, en México, sentíamos que la poesía se había vuelto estéril y aburrida porque le faltaba la conexión con el momento histórico tan expansivo que estábamos viviendo en tantos niveles, como, por ejemplo, el de la liberación sexual. Nosotros estábamos desbordados por ese momento cultural y queríamos expresarlo, unirnos a esa gran corriente de energía compartida. La poesía nos permitió darle salida a una nueva forma de experimentar con el cuerpo y con la vida.

Palmireno En «El principio», un poema suyo datado en 1974 e incluido en la antología *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* (dirigida por Rubén Medina, 2014), figuran los versos: «todo el tiempo estamos en el mismo tiempo, / ambulando calles conocidas / historias ya escritas / azarosos encuentros». ¿El *infratiempo* sigue presente en su vivencia de la Ciudad de México?

Claudia Al día de hoy me sigo identificando con eso que traté de formular hace cincuenta años. O, dicho en tus palabras, el «*infratiempo*» sigue presente en mi vivencia de la Ciudad de México, entendido esto, claro está, como la estela de aquel tiempo que sigue reverberando en todo lo que escriba aún hoy. Mientras más vivimos, más nos acercamos a nuestro pasado y, en particular, nos damos cuenta de que nunca abandonamos un modo de ser en el tiempo que se expresó en un momento puntual y que ahora constituye nuestra verdadera identidad.

Der Nachhall jener Zeit. Gespräch mit Claudia Kerik

*Knallen in den Ohren
von Glencar bis Chascomús
strömende Wasserfälle
von einem unbekannten Ort
Nass quillt es in die Erinnerung
an verwischte Familienausflüge
Mein Kindergesicht über Wellen
in Spiegelungen getunkte Finger
Eine Schwarz-Weiß-Fotografie
und leerer Anklang vergangener Freude
Etwas wurde damals unterbrochen
Die Gefühle fließen nicht mehr*

– Claudia Kerik, »Mein eigenes Mysterium«

Palmireno In deinem Gedicht »Mein eigenes Mysterium«, das in einer Ausgabe der *Revista de la Universidad de México* publiziert wurde, scheint das Motiv der Migration zugleich Motor und Hindernis für die Konstruktion von Erinnerung und Identität. Du bist in Buenos Aires, Argentinien, geboren und in den 1970er Jahren nach Mexikostadt ausgewandert, zusammen mit deiner Familie – »eine jüdische Familie, Eltern und Großeltern waren vertrieben worden«, wie es im Vorwort zu *La ciudad de los poemas* heißt. Eine Zeit lang hast du auch in Jerusalem gelebt. War deine eigene Migrationserfahrung und die deiner

Familie entscheidend für dein poetisches und literaturwissenschaftliches Schaffen?

Claudia Auf jeden Fall. Vertreibung und Migration haben meine Art, Wurzeln in Worten und Bildern (Poesie-Städte) zu finden, tief geprägt. Selbst wenn ich nicht mit meinen Eltern nach Mexiko gekommen wäre, hätten sie mir das Gefühl des Ausgeschlossenenseins und der Nostalgie mitgegeben. In meiner Jugend habe ich immer und immer wieder die Geschichte gehört, wie meine Großmutter mit dem Schiff aus Polen nach Buenos Aires gelangte. Auch sang meine Mutter oft polnische Kinderlieder oder trällerte ein jiddisches Lied, in dem eine tiefe Sehnsucht nach der Stadt Wien mitschwang, die sie selbst allerdings nie kennengelernt hatte. Ich wuchs also auf inmitten von Melodien unbekannter Orte und fremder Länder, die in mir eine tiefe Unruhe säten, denn in ihnen steckte das ganze traumatische Gepäck einer Tochter und Enkelin, deren Familie dem Holocaust entkommen war. Meine wissenschaftliche Arbeit ist eng mit diesem Erbe verknüpft. Dabei wird eine gewisse, schwer zu beschreibende Verpflichtung laut, ein dringendes Verstehenwollen dessen, was es bedeutet, Jüdin zu sein, und auch die Suche nach meinem eigenen Platz in der Welt unter diesen Vorzeichen. Ich bin später zum Studium von Mexiko nach Israel gezogen und nach meinem Abschluss noch etliche Jahre geblieben, bevor ich schließlich wieder nach Mexiko zurückkehrte. Migrationsbewegungen scheinen in meinem Familiengeflecht eine ererbte Wunde zu sein – im Rückblick lassen sie sich als Motor für Veränderungen lesen und als Sehnsucht nach Freiheit, die sich ja auch als Beweglichkeit im Raum ausdrücken kann.

Palmireno Im Vorwort der Anthologie poetischer Repräsentationen der mexikanischen Hauptstadt *La ciudad de los poemas: muestrario poético de la Ciudad de México moderna* (2021) schreibst du auch, dass das Buch aus

jahrzehntelanger Arbeit hervorging. Die Motivation für Werke wie dieses »übersteigt das eigentlich Intellektuelle und hat mehr mit der persönlichen Geschichte jedes Einzelnen zu tun«. Ist diese Anthologie gewissermaßen die Antwort auf deine ›Entdeckung‹ einer neuen Stadt, als du mit dreizehn Jahren in der mexikanischen Hauptstadt ankamst?

Claudia Ja, natürlich. In *La ciudad de los poemas* beziehe ich mich buchstäblich auf meine ersten Eindrücke von Mexiko-Stadt, das Projekt reifte als zeitversetzte Antwort auf meine allererste Entdeckung der Hauptstadt heran. Kurz nach meiner Ankunft musste ich mich ganz allein zurechtfinden und mir die Stadt erschließen, da meine Eltern den ganzen Tag arbeiteten. Da wir mitten im Schuljahr angekommen waren, musste ich meine ersten vorbereitenden Unterrichtseinheiten außerhalb der Regelschule absolvieren, um in die richtige Klasse eingestuft zu werden. Die ersten Fächer, die ich erfolgreich belegte, waren Geschichte und Geografie Mexikos, die mir zuvor natürlich völlig fremd gewesen waren. Abends fuhr ich dafür mit der Metro in eine spezielle Schule, die am anderen Ende der Stadt lag. Das bedeutete, dass ich tatsächlich gezwungen war, mich in einer noch völlig unbekannten Stadt zurechtzufinden. Ich war damals noch sehr jung und genoss diese unerwartet große Freiheit, die Erinnerungen an diese Zeit sind noch immer lebendig. Ein paar Jahre später besuchte ich dann, als Teil meiner persönlichen Streifzüge auf der Suche nach neuen Impulsen, eine Vortragsreihe der berühmten argentinischen Psychoanalytikerin Marie Langer, die in der Casa del Lago in Chapultepec stattfand. Und so kam es dazu, dass ich mich zu Alejandro Auras Poesiewerkstatt anmeldete, die ebenfalls dort angebunden war, ohne zu ahnen, was mich erwartete. Damals wurde durch die Übungen in der Werkstatt das Thema Stadt für mich zu einer Art persönlichem Rezept. Ich würde sogar sagen,

dass das poetische Schreiben der Stadt mit der Bewusstwerdung meiner eigenen Lebenswirklichkeit zu tun hatte. Einmal sollten wir ein bereits bestehendes Gedicht auswählen, um es auf den städtischen Nahverkehr zu adaptieren. Ich entschied mich dafür, mit der verbreiteten mexikanischen Redensart »me lleva el demonio« (wörtlich: der Teufel nimmt oder reißt mich mit) zu spielen, die Überdross, Jähzorn oder schlechte Stimmung ausdrückt.* Und unter dem Titel »EL CAMIÓN« (»DER OMNIBUS«)** schrieb ich: »Heute lass ich mich / mitreißen / vom Omnibus«.

In *La ciudad de los poemas* führte ich an, was ich mit diesem kleinen Gedicht wollte: »eine unmittelbare Darstellung der *conditio humana*, eine Momentaufnahme des Lebens«. In einem anderen Text aus der Übung (der in einer Collage von Rubén Medina zitiert wird) schrieb ich später über das Warten auf den Bus: »Es ist meine Bestimmung / verflucht noch mal / hier zu warten / unter dem Sternenlicht / (das übrigens zweitausend Jahre zu uns braucht)«. Die Stadt bot mir dabei mehr als nur den Bezugsrahmen: Die Erlebnisse im Stadtraum

* Auf die mexikanische Redensart: »Estoy que me lleva el demonio« folgt in ihrer ursprünglichen Version: »la tiznada / la fregada«; »Ich lass mich vom Teufel mitreißen / vom Gelage / vom Besäufnis«. Die Begriffe »tiznada« und »fregada« spielen auf das kulturell tief verwurzelte und mehrfach umgedeutete und erweiterte Konzept »la Chingada« an, dessen wörtliche Bedeutung »die Vergewaltigte« u. a. von Cortés' Dolmetscherin und Geliebten La Malinche herrührt. Über »la Chingada« schrieb Octavio Paz im Kapitel »Die Söhne der Malinche« in *Das Labyrinth der Einsamkeit* unter anderem: »Unsere Alltagssprache enthält eine gewisse Anzahl verpönte Wörter, die geheim, ohne genaue Bedeutung sind und deren magischer Zweideutigkeit wir die brutalsten oder zärtlichsten Gemütsbewegungen und Reaktionen anvertrauen.« Paz, Octavio. *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Aus dem Spanischen und mit einer Einführung von Carl Heupel. Suhrkamp 2001, S. 78. Kommentar von Claudia Kerik mit Anmerkungen der Übersetzerin.

** In Mexiko hat das Wort *camión* (auf Spanisch: LKW) die Bedeutung »Omnibus«.

spiegelten meine Suche nach meiner ureigenen Ausdrucksform.

Palmireno Du hast etliche Artikel über Walter Benjamin verfasst und einen Sammelband herausgegeben, der einen Meilenstein der Benjamin-Forschung in Mexiko darstellt: *En torno a Walter Benjamin* (1993). In welcher Hinsicht ermöglicht die urbane Poetik Benjamins eine Interpretation der modernen Version von Mexiko-Stadt?

Claudia Als sich überlagernde Konstellation von Zeiten und Räumen. Benjamin wollte die Fäden persönlicher und zugleich historischer Schlüsselmomente mittels der Konfiguration Berlin ausgehend von seiner Perspektive als Kind entwirren. An anderer Stelle (in seinem großen *Passagenwerk*) war es die Stadt Paris, deren Ursprung er ausgehend von der modernen Essenz der Stadt aufdecken wollte, wobei seine eigene Kindheit der Ort war, an dem er zu schürfen begann. Seine Annahme einer vergangenen Zeit, die noch immer da ist, nur eben verschüttet, und die daher jederzeit offengelegt werden kann, wenn wir an das Leben in den Städten auf andere Weise herantreten, ist auf jede Stadt anwendbar. Tatsächlich kann Benjamins Methode auch als Kombination verschiedener Werkzeuge der Tiefenpsychologie oder Psychoanalyse gelesen werden. Da wären zum einen das kollektive Unbewusste von C. G. Jung und zum anderen die Grundlagen der surrealistischen Bewegung. Denn Benjamin sprach immer von vergangenen Zeiten, die sich in Träumen kurz vor dem Erwachen Bahn brechen, von unter dem Schleier der Vergangenheit verborgenen Versprechen, für deren Offenlegung die besondere Haltung des Flaneurs innerhalb einer urbanen Architektur nötig sei. Diese schlaftrunkenen Spuren vergangener Zeiten bezeichnete er als Teile des »kollektiven Traumgeschehens«, als unterirdische Höhlen moderner Städte, welche die verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit widerspiegeln und andere Formen

epistemologischer Annäherung erforderten. Er nutzte geschickt die surrealistische Spannung zwischen Traum und Wachen, indem er sie als eigene Analysekategorie einführte.

Mexiko-Stadt ist aufgrund der jahrtausendealten Vergangenheit, die aus allen Ritzen und Öffnungen quillt, mit ihren unter den Straßen des Zentrums versammelten Ruinen und Pyramiden und der gleichzeitigen Raumforderung der Gegenwart ein idealer Ort, um Benjamins Ansätze neu zu denken. Auch er nutzte Poesie zur Darstellung der Stadt, ließ sich von Baudelaire auf der Suche nach einer Sprache leiten, die die neuartigen Zerstreuungen und Attraktionen moderner Städte artikuliert: das Spiel zwischen Alt und Modern, das eine zuverlässige Antwort in der Stimme des Dichters findet. Sein Blick ist noch immer aktuell und notwendig, wenn wir uns fremden Städten und Dichter-innen zuwenden. Dabei handelt es sich nicht um eine Formel, und daher ist es stets geboten, im Sinne des Benjamin'schen Postulats, die Anwendbarkeit jedes Werkzeugs jederzeit zu prüfen und jeden einzelnen Fall genau zu studieren.

Palmireno In den 1920er Jahren geht Jorge Luis Borges im Dialog mit den künstlerischen Avantgarde-Bewegungen die Aufgabe an, Buenos Aires zu literarisieren. Dabei steht für ihn nicht die moderne Stadt im Mittelpunkt, sondern im Gegenteil die Armenviertel außerhalb. Wie haben die Avantgarde-Dichter-innen Mexiko-Stadt in den 1920er Jahren literarisiert?

Claudia Diese Frage erfordert eine sehr lange Antwort. Die 1920er Jahre waren hinsichtlich der Art und Weise, wie Mexiko-Stadt dargestellt wurde, hoch komplex, denn die gerade zu Ende gegangene Mexikanische Revolution hatte auch weite Teile der Stadt zerstört. Andererseits befanden sich die europäischen Avantgarden auf ihrem Höhepunkt und der hispanoamerikanische *Modernismo*

war noch nicht ausgestorben. In diesem Kontext wirkten die Experimente von José Juan Tablada mit seinen poetischen Ideogrammen über die Hauptstadt wie eine neuartige Adaption von Apollinaire (dessen Kaligramme zudem in direkter Verbindung mit Mexiko entstanden), und die *Estridentistas* bedienten sich der Werkzeuge des Futurismus italienischer und auch russischer Prägung. Diese Kombination nutzten sie als Innovation, denn ihr Ziel waren neue und einzigartige Darstellungsweisen von Mexiko-Stadt nach der Revolution. Zeitgleich schuf ein weiterer überaus wichtiger Dichter – wenn nicht der wichtigste –, dessen Werk die Atmosphäre Baudelaires aufleben lässt, ein emblematisches Gedicht, das die Stadt als Traumlandschaft nachbildete: Ramón López Velarde. Seine Arbeit ist derart originell, dass keine einzelne Inspirationsquelle erschöpfend als Erklärung seiner Schreibweise herangezogen werden kann: »La suave Patria« ist ein klares Beispiel dafür. In diesem Gedicht wird die Hauptstadt nach der Revolution passagenweise ins Rampenlicht gerückt. Borges bewunderte ihn. Und obwohl López Velarde, anders als Borges, nicht die Essenz der armen Außenbezirke der Hauptstadt darstellen wollte, stellte er immer wieder die mexikanische Provinz ins Zentrum, wo er auch herkam, und verwandelte diese so in einen ewig wählenden Raum. Er war gewissermaßen unser Borges.

Palmireno Jorge Luis Borges und Walter Benjamin »waren Kinder derselben Zeit, beinahe verlief ihr Leben parallel«, schreibst du in deinem Artikel über die Besuche beider Autoren in zoologischen Gärten, der unter dem Titel »La nutria y el tigre« im Dezember 2012 in *Nexos* erschien. Gibt es noch weitere Verbindungen zwischen Borges und Benjamin, wenn wir ihre jeweilige Methodik der Erforschung des urbanen Raums betrachten?

Claudia Borges bindet sich stärker an die Vergangenheit, die er in seinen Beschreibungen zu verewigen scheint. Sein Buenos Aires ist uralte und ewig in einer starren Vergangenheit verhaftet, während Benjamin die Vergangenheit anderer Städte als Zukunftsversprechen erforscht: Er blickt zurück und zugleich voraus, möchte die Elemente des urbanen Raums, welche wie die Architektur der Vergangenheit angehören, als Träger geheimer Botschaften mit einer wichtigen Bedeutung für die Gegenwart verstehen. Informationen, die irgendeinen problematischen Aspekt der Geschichte in der Gegenwart auflösen. Der Effekt, den beide erzielen, ist unterschiedlich, obwohl beide in die Vergangenheit zurückblicken.

Palmireno In den 1970er Jahren warst du Teil der Avantgarde-Bewegung des Infrarealismus, der in Mexiko-Stadt entstand. War der Stadtraum ein konstitutives Element des infrarealistischen Erlebens und der infrarealistischen Poesie?

Claudia Ich glaube nicht, dass es die Stadt per se war, die sich in unserer infrarealistischen Poesie zeigte. Vielmehr war es das Alltägliche, das tagtägliche Erleben, was uns zusammen mit der Suche nach einer unmittelbareren Dichtung, die unsere Zeit widerspiegeln sollte, letztlich dazu brachte, die Stadt als natürlichen Lebensraum in unser Schreiben miteinzubeziehen. Wir unternahmen dabei keine besonderen Versuche, ›über‹ Mexiko-Stadt zu schreiben, sondern taten es – wie es Borges ausdrücken würde – ›ausgehend von‹ der Stadt, in der wir uns befanden. Andererseits waren es Orte wie Parks, Bushaltestellen oder bestimmte Straßen, die die infrarealistische Poesie von dem abgrenzten, was zeitgleich geschrieben wurde. Unsere Selbstgespräche fanden im Freien statt, wir verliebten uns unter freiem Himmel oder im öffentlichen Nahverkehr, wie beispielsweise in Bolaños Gedicht »Extraño maniqué«. Wir bewunderten

Efraín Huerta und verstanden seine Texte als eine Art Einladung, das Thema weiterzuführen, gewissermaßen als Vorbild oder Ansporn zum Weitermachen. Doch auch außerhalb des Infrealismus fühlten sich viele mexikanische Dichter:innen berufen, Efraín Huertas Erbe fortzuschreiben. Darunter auch sein Sohn, David Huerta, ebenfalls ein großer Dichter, der Mexiko-Stadt zu seinem hauptsächlichen Schauplatz gemacht hat.

Palmireno Wie lässt sich der Beitrag und die Herangehensweise von Roberto Bolaño und Mario Santiago Papasquiaro in diesem Sinne deuten?

Claudia In meinen Augen traf Roberto Bolaño den Nagel auf den Kopf, als er den Infrealismus als mexikanische Version von Dada, aber mit guten Dichter:innen bezeichnete. Der Dadaismus war die anarchischste und zugleich kürzeste der Avantgarde-Bewegungen, und dennoch hinterließ er durch seine radikale Dissidenz und die Neuformulierung der Aufgabe der Kunst im Kontext des Krieges eine unauslöschliche Spur. Wenn sich die Frage auf meine Meinung zu den öffentlichen Angriffen gegen Octavio Paz und andere bezieht, die den beiden letztlich den Ruf von Rebellen einbrachten, dann möchte ich sagen, dass ich den Boykott Einzelner als Mittel der Kunst nicht unterstütze. Dennoch glaube ich, dass hin und wieder ein großer Schlag nötig ist, um die Fassade der Macht niederzureißen und zu zeigen, dass alles zwei Seiten hat.

Palmireno Neben dir gab es weitere Dichterinnen, die Teil der Bewegung waren: Mara und Vera Larrosa, Lorena de la Rocha und Guadalupe Ochoa beispielsweise. Glaubst du, dass sich eine Neubewertung des infrealistischen Programms und seiner Rolle innerhalb der mexikanischen Kultur unter dem Aspekt der Geschlechtergerechtigkeit lohnen könnte?

Claudia Ich glaube, dass die bloße Anwesenheit von Frauen in den 1970er Jahren in den Poesiewerkstätten bereits der Hinweis auf eine neue Phase der Emanzipation im Allgemeinen und innerhalb der spezifisch mexikanischen Situation im Besonderen war. Allerdings halte ich den Inhalt dessen, was wir damals schrieben, tatsächlich für wichtiger. Wir waren sehr direkt bei der Bearbeitung von Körper-Themen, Erotik, Weiblichkeit, spezifisch weiblichen Problemstellungen, und das war zweifelsohne in dieser Phase ein großer Erfolg. Dasselbe gilt auch heute noch, denn einige Tabus von früher sind noch immer sehr mächtig – beispielsweise das Thema Abtreibung, über das Pita Ochoa ein beeindruckendes Gedicht mit dem Titel »Una muchacha« geschrieben hat. Im Zuge der aktuellen Situation kommen außerdem neue Tabus hinzu, die es damals noch nicht gab. Heute ist es immer wieder notwendig, sich dezidiert zu distanzieren. Das war damals nicht der Fall. Beispielsweise beschreibt Mara Larrosa in dem Gedicht »Carta a Zanabria« sexuelle Berührungen Fremder im öffentlichen Nahverkehr, was zur damaligen Zeit sehr gewagt war und auch heute sicherlich kontrovers wäre, zumal das Verständnis von nicht explizit einvernehmlichen Berührungen zwischen Männern und Frauen sehr aufgeladen und einseitig ist.

Palmireno Was war die Haltung des Infrarealismus zum Problem des literarischen Kanons in den 1970er Jahren?

Claudia Damals sprach man noch nicht von einem Kanon; dieser von Harold Bloom auf geniale Weise neu definierte Begriff war zu der Zeit noch unbekannt. Einige der Dichterinnen, die beispielsweise in *Vuelta* publiziert wurden, sind heute möglicherweise vollständig unbekannt. Sie gehörten keinerlei Kanon an, sondern hatten einfach nur Zugang zum damals wichtigsten offiziellen Publikationsmedium. Daneben gab es noch die Zeitschrift *Plural*, die gewissermaßen einen

alternativen Kanon repräsentierte – hier publizierten die Infrarealist-innen. Ist die hochoffizielle Kultur immer gleich Kanon? Bei Bloom heißt es ja, dass wir uns im permanenten Kampf um das literarische Überleben derjenigen Texte befinden, die über eine offizielle und von wenigen aufgezwungene Liste hinausgeht. Der Infrarealismus hatte auch seinen eigenen Kanon, der damals von Allen Ginsberg und der Beat Generation dominiert wurde, aber auch einzelne Figuren aus anderen Breitengraden einbezog. Ging es uns darum, einen alternativen Kanon durchzusetzen? Vielleicht. Aber ich glaube, dass wir primär darauf aus waren, eine größere Offenheit für unsere Gedichte und die von anderen zu schaffen. Wir hatten damals das Gefühl, dass die besten Gedichte außerhalb unseres Landes entstanden. Es galt, sich diesen Stimmen anzuschließen, die Herausforderungen anzunehmen, die sie uns boten, und so die Landkarte der mexikanischen Poesie zu erweitern.

Palmireno Die Beziehung zwischen Infrarealismus und Surrealismus wurde durch die Literaturwissenschaft auf verschiedene Weise beschrieben. 2019 war diese Beziehung das große Thema in der Casa del Tiempo an der Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) in Mexiko-Stadt. Hat der Infrarealismus Elemente des Surrealismus neu aufgelegt?

Claudia Ja. Denn der Surrealismus lag damals in der Luft, wir atmeten Surrealismus. Tomás Segovias Übersetzungen der surrealistischen Manifeste, die zu der Zeit in Mexiko erschienen waren, hatte ich selbst immer bei mir. *Nadja* von André Breton war für viele von uns, die wir uns der Entdeckung des »wunderbaren Zufalls« widmeten, zum Lebensmodell geworden. Ich glaube, niemand konnte diesem so revolutionären wie belebenden Impuls des Surrealismus entkommen. Natürlich auch nicht der Infrarealismus. Dazu eine Anekdote aus meinem Leben: Rubén Medina und Mario Santiago kamen eines Tages

in der Casa del Lago auf mich zu und fragten, ob ich mich dem sich gerade formierenden Infrarealismus anschließen wollte. Und als ich sah, dass Bolaños Manifest »Déjenlo todo« Bretons berühmten Text »Lâchez tout« so prominent zitierte,* schloss ich mich der Gruppe unverzüglich an. Denn es wirkte so, als wäre der Infrarealismus eine Fortführung oder wenigstens eine Wiederaufnahme des surrealistischen Gedankenguts. Ich glaube nicht, dass es zur damaligen Zeit eine lebendigere Referenzgröße gab als den Surrealismus. Sein Erbe war sehr präsent und wirkte auch in unserem Inneren weiter. Die neue Art des Sehens der infrarealistischen Poesie rührte daher, dass die surrealistische Malerei unseren Geist weit geöffnet hatte. Dabei waren unsere Texte keine Fortsetzung der surrealistischen Philosophie im strengen Sinne. Ich glaube, die Infrarealist:innen eigneten sich den Freiheitsgestus an, der dem Surrealismus besonders mit Blick auf das erste Manifest von Breton zugrunde lag. Dabei war die Welt des Traums beispielsweise nie unsere Prämisse, wir wollten vielmehr das Unangenehme und Verdrängte auf reale und direkte Art und Weise benennen. Es gab kein Bestreben, eine alternative Realität oberhalb oder unterhalb der greifbaren Wirklichkeit zu entdecken. Wir wollten in dem Sinne über sie hinausgehen oder sie unterlaufen, als wir dem Ruf folgten, die Augen für das zu öffnen, was absichtlich unsichtbar gemacht wird, vor allem in sozialer Hinsicht. Mexiko war außerdem aufgrund der Reise Antonin Artauds (der sich ja in den Reihen der Surrealist:innen bewegte) sowie jener von Breton selbst, der in unserem Land etliche große surrealistische Bildkünstlerinnen entdeckte, eine entscheidende Station für die Bewegung gewesen. Zweifelsohne also ist der infrarealistische Fokus auf Vorstellungskraft, Freiheit, konvulsive Schönheit und Einheit von Leben und Kunst

* Anm. d. Übersetzerin: André Bretons Appell »Lâchez tout« erschien in *Littérature* 2 (April 1922).

das unmittelbare Erbe des Surrealismus. Andererseits sind die Manifeste und andere wichtige Texte des Infrarealismus auch als beißende Parodien des Surrealismus zu verstehen, vielleicht sogar als Abgrenzungsstrategie, die teils dieselben Begriffe nutzt. Bolaños Selbstinszenierung als Nostradamus in *Correspondencia Infra* (1, 1977) und der Vergleich seiner Ankunft in Mexiko-Stadt mit James Ensors beeindruckendem Gemälde »Der Einzug Christi in Brüssel« erinnert in seiner Selbstbezogenheit (ganz abgesehen von seinem visionären Aspekt) stark an Dalí und dessen Exzesse. Dabei ging es Bolaño immer darum, solche hochinszenierten Heldenbilder radikal zu entzaubern, nachdem er uns dazu gebracht hatte, ihnen zu folgen. Bolaños Glaubwürdigkeit lag immer in seiner Verachtung für alles und jeden sowie in seiner radikalen Ehrlichkeit. Dies hinderte ihn aber nicht daran, immer wieder mit verschiedenen Diskursen zu spielen und sich wie in diesem Beispiel praktisch als Mitglied des Kollegs für Pataphysik in der Gefolgschaft von Alfred Jarry darzustellen, um seine Art der Dissidenz, seine Philosophie, seinen Humor zu kontextualisieren.

Palmireno Wie können wir unter Berücksichtigung der Avantgarde- und Neoavantgarde-Bewegungen aus Lateinamerika den Infrarealismus bewerten? Mir fallen dazu der mexikanische *Estridentismo* der 1920er Jahre und die peruanische Bewegung *Hora Zero* aus den 1970er Jahren ein.

Claudia Unsere Vorbilder waren gewagte und kühne Werke von Dichter:innen aus aller Welt. Ich glaube nicht, dass wir alle dieselben Vorbilder hatten, außer denen, die uns ausdrücklich ans Herz gelegt wurden, wie Efraín Huerta mit seinem Denken außerhalb etablierter Rahmen und seiner Rolle als Gegenspieler von Octavio Paz und einer von Huertas Erben, Alejandro Aura, dessen Poesie einige von uns als erfrischend mutig erlebten. Viele aus

meiner Generation, mich selbst eingeschlossen, begleitete neben den Romanen und Erzählungen von Julio Cortázar und den Briefen von Leonard Cohen auch das poetische Werk von Dylan Thomas und W. H. Auden, um nur die größeren Namen zu nennen, die bei mir eine tiefe Spur hinterließen. In gleicher Weise verfiel ich auch vollständig E. E. Cummings und dem chilenischen Surrealisten Enrique Gómez-Correa. Viele meiner liebsten Lyriker·innen stammen aus zwei Anthologien, die 1974 erschienen und damals als Geheimtipp in den Buchläden zirkulierten: Isabel Fraires *Seis poetas de lengua inglesa* und *Versiones y diversiones* von Octavio Paz. Zusätzlich brachte jedes Mitglied der Gruppe seine Lieblingsautor·innen mit. Es gab natürlich auch Werke wie *Poesías para los que no leen poesías* (1972)* oder *Poemas y antipoemas* (1954)** von Nicanor Parra, die eine große Wirkung auf den Infrarealismus hatten. Sie waren wie Slogans, die das auf den Punkt brachten, was wir versuchten auszudrücken.

Neben dem einhelligen Protest gegen eine Poesie, die als Spiegel der hegemonialen mexikanischen Kultur fungierte – repräsentiert durch Octavio Paz und einbalsamiert in den gewichtigen Zeitschriften –, lag das Anliegen des Infrarealismus in meinen Augen darin, dem großen Freiheitsdrang dieser Phase Ausdruck zu verleihen und jener Offenheit nachzuspüren, die jede·r Einzelne von uns auf individuelle Art erlebte und auszudrücken versuchte. In diesem Sinne war der Infrarealismus keine programmatische Bewegung wie der mexikanische *Estridentismo*, bei dem sich alle Mitglieder einer bestimmten Thematik und einer bestimmten Form des

* Anm. d. Übersetzerin: auf Spanisch erschienene Anthologie von Hans Magnus Enzensberger, die den Titel des Gedichts »Gedicht für die Gedichte nicht lesen« trägt.

** Anm. d. Übersetzerin: übersetzt von Nicolas Born und Hans Magnus Enzensberger unter dem Titel *Und Chile ist eine Wüste: Poesie und Antipoesie*, Fischer 1986.

Ausdrucks verschrieben, die zum Programm der Avantgarde-Bewegung passte. Die *Estridentistas* wollten die moderne Stadt und die gesellschaftliche Revolution mit poetischen Mitteln darstellen und die post-revolutionäre Hauptstadt durch die Linse der Russischen Revolution entdecken. Aus diesem Grund wäre es wohl nicht angemessen, den Infrarealismus als homogen im Sinne seiner Themen und Techniken zu bezeichnen. Man kann ihn vielmehr als Positionierung gegen einschränkende, von bestimmten Figuren der mexikanischen Kulturlandschaft ausgehende Machtverhältnisse fassen, die auf die Möglichkeiten der Poesie als solche zurückfielen.

Diese Haltung war nicht verhandelbar und öffnete genau aus diesem Grund den Weg hin zu neuen Themen und neuen Stilen. Uns verband die Tatsache, dass wir alle den inneren Drang verspürten, der Wirkung von Poesie in unserem Alltag auf unser Leben beziehungsweise der Verwandlung unseres Lebens in Poesie Ausdruck zu verleihen. Denn in dieser Phase schien die etablierte mexikanische Poesie unsere Themen, unser tägliches Scheitern, unser Erstaunen angesichts der neuen Avatare der Erotik nicht zu repräsentieren, die für meine Generation Wirklichkeit geworden waren. Es gab nichts Wichtigeres als die schwindelerregende Gegenwart, die uns als Lebenszeit zugefallen war: das, was auf der ganzen Welt als neu eroberte Freiheit wahrgenommen wurde, die jeder und jede von uns in ihrem Privatleben in der mexikanischen Hauptstadt erlebte – und die neue und komplexe persönliche Dilemmata mit sich brachte. Indem wir es wagten, genau darüber zu schreiben, rissen wir Stück für Stück eine Mauer aus literarischen wie existenziellen Tabus ein. Offen über diese Dinge zu sprechen bedeutete, unsere Zugehörigkeit zur Gegenkultur deutlich zu machen und folglich unsere Dissidenz gegenüber der bisherigen Konzeption von Poesie selbst auszuagieren. Und diese Dissidenz hinterließ eine bleibende Spur.

Palmireno Ist eine solche Dissidenz, sind die ästhetischen Prämissen gegenkultureller Bewegungen der Nachkriegszeit entscheidend für das Verständnis des Infrarealismus?

Claudia In den 1970er Jahren hatten wir in Mexiko das Gefühl, dass die Dichtkunst steril und langweilig geworden war, denn es fehlte die Verbindung zu der expansiven historischen Phase, die wir auf so vielen Ebenen erlebten, beispielsweise zur sexuellen Revolution. Wir sprudelten schier über vor Energie und wollten das in dieser Phase unserer Kultur auch ausdrücken, uns dem gemeinsamen Energiestrom anschließen. Die Dichtkunst erlaubte uns neue und experimentelle Formen des Ausdrucks, die den Körper und das ganze Leben einbezogen.

Palmireno In deinem Gedicht »El principio«, das auf 1974 datiert ist und in Rubén Medinas Anthologie *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* von 2014 publiziert wurde, kommen folgende Verse vor: »Die ganze Zeit sind wir in derselben Zeit / streifen durch bekannte Straßen / durch bereits geschriebene Geschichten / schicksalhafte Begegnungen«. Ist die *Infra-Zeit* weiterhin präsent in deinem Leben und Erleben von Mexiko-Stadt?

Claudia Bis heute identifiziere ich mich mit dem, was ich vor fünfzig Jahren versucht habe zu formulieren. Also ist das, was du als *Infra-Zeit* bezeichnest, durchaus weiterhin präsent in meinem alltäglichen Leben und Erleben hier in Mexiko-Stadt. Natürlich im Sinne eines Nachhalls jener Zeit, die weiterhin in allem, was ich bis heute schreibe, wirkt. Je länger wir leben, desto mehr nähern wir uns unserer Vergangenheit an und stellen fest, dass jene bestimmte Art, in der Zeit zu sein, die in einer besonderen Phase Ausdruck fand, im Jetzt unsere wahre Identität geworden ist.

«EL CAMION»
(Paráfrasis)

Estoy,

que me lleva
el camión

Noviembre de 1975

»DER OMNIBUS«
(Paraphrase)

Heute

lass ich mich mitreißen
vom Omnibus

November 1975

Caligrama

A
v
n
sin

b
r
a
s
s
i
e
r
e

alor aprieta.

(1978)

Kaligramm

A
u
c
h
o
h
n
e



B
ü
s
t
e
n
h
a
l
t
e
r



drückt etwas.

(1978)

Último acto

Flotaremos en las tinieblas
acechándonos
antes de desaparecer
Nunca más pasará nuestra sombra juntos por la tierra
ni atravesaremos el uno la estela que el otro deja
Y habiendo traicionado todo lo que fuimos
permaneceremos en el punto ciego
en que el amor nos convierta siempre
en desconocidos

(2020)

Letzter Akt

Wir werden in Finsternis treiben
einander auflauern
bevor wir verschwinden
Nie wieder wird unser Schatten gemeinsam auf die Erde fallen
noch wird einer von uns das Kielwasser des anderen kreuzen
Und da wir alles verrieten was wir waren
verbleiben wir in jenem blinden Fleck
wo die Liebe uns immer verwandeln möge
in Unbekannte

(2020)

Mi propio misterio

Chasquidos en los oídos
de Glencar a Chascomús
Cascadas que manan
de un lugar desconocido
Entradas de agua en la memoria
de salidas familiares borradas
Mi cara de niña sobre las ondas
mojando los dedos en los reflejos
Una fotografía en blanco y negro
y el recuerdo vaciado de alegría
Algo se interrumpió entonces
Las emociones no fluyen
Sujeto la atmósfera para indagarla
a través de una letra
que no consigo pronunciar
El nombre perdido de un río
que mi abuelo cruzó para salir de Tarnópol
Garzas y cormoranes haciendo sonar
el silencio del paisaje detenido
Altars pisoteados
Palabras que se soltaron
Rastros sin imágenes
de la corriente continua
de olvido aborrascado
Vidas perdidas enmendando la vida
El tiempo abandonado al tiempo
No me guías corazón
hacia ningún hogar

(2025)

Mein eigenes Mysterium

Knallen in den Ohren
von Glencar bis Chascomús
strömende Wasserfälle
von einem unbekannten Ort
Wasser quillt in die Erinnerung
an verwischte Familienausflüge
Mein Kindergesicht über Wellen
in Spiegelungen getunkte Finger
Eine Schwarz-Weiß-Fotografie
und leerer Anklang vergangener Freude
Etwas wurde damals unterbrochen
Die Gefühle fließen nicht mehr
Zur Untersuchung mache ich die Atmosphäre
an einem Buchstaben fest
den ich nicht aussprechen kann
Der verlorene Name eines Flusses
den mein Großvater querte um rauszukommen aus Tarnopol
Reiher und Kormorane lassen
die in Stille erstarrte Landschaft tönen
Zertretene Altäre
Abgelöste Worte
Spuren ohne Bilder
des fortwährenden Stroms
aus stürmischem Vergessen
Verlorene Leben korrigieren das Leben
Zeit lässt die Zeit im Stich
Mein Herz du führst mich
in kein Zuhause

(2025)

Continuar la vivencia infra.

Conversación con Rubén Medina

*I am in all the places I
want to be*

*Camino por las
calles de Madison
mirando
en el horizonte
las montañas
de Oaxaca
and the clouds
playing tricks
on my gaze*

— Rubén Medina, «Mapa del día»

Palmireno En los versos iniciales de «Mapa del día», poema publicado en *Nación Nómada / Nomadic Nation* (2010) e incluido en la antología *La Tinusa: poetas latinoamericanos in the USA* (2016), la construcción del sujeto poético manifiesta una mirada marcada por la hibridez cultural. En otro fragmento, podemos leer: «Mi cuerpo / es un país / sin fronteras». ¿En qué medida su vivencia nómada, de haber nacido y crecido en México y residir desde 1978 en los Estados Unidos, ha impactado en su trabajo poético?

Rubén Esa vivencia ha sido decisiva en mi identidad, perspectiva y escritura. En el poema que citas, la metáfora del cuerpo, como una entidad a la vez sensible, racional y en constante movimiento, va acompañada de una mezcla de lenguajes que aluden a tal experiencia del nómada. El primer libro que publiqué en Estados Unidos, a ocho años de mi llegada, «*Amor de lejos... Fools' love*» (1986), trata de ese desprendimiento o ruptura del lugar de origen y ser arrojado a otro territorio. La noción principal es la idea del amor por un lugar o por lugares que enfoco por medio de la metáfora de «distancia» y con ironía. El segundo libro, *Nación Nómada / Nomadic Nation*, sigue explorando esa experiencia de migración, pero ahí la hibridez lingüística es dominante con una política del lenguaje al descentralizar la hegemonía del inglés. El libro que estoy escribiendo desde hace varios años, *Ciudades de otros*, sigue esa problemática del nómada, pero el entorno ya no solo es México o Estados Unidos, sino una parte del mundo occidental. Ahora bien, este libro trata de ciudades en el siglo XXI. Exploro cómo el sujeto nómada, infrarrealista, capta varias ciudades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Digamos que la metáfora del individuo como cuerpo o «país sin fronteras» adquiere una dimensión global.

Al llegar a Estados Unidos descubrí una gran producción cultural, que por cierto no llegaba a México. Por ejemplo, me acerqué a la poesía negra tanto de hombres como de mujeres, a la poesía de poetas de origen asiático, del Medio Oriente, del Caribe y principalmente de chicanos. Se me presentaron otras maneras de entender la poesía, particularmente el papel de la oralidad y la idea del poema como performance en la que el cuerpo y la dicción eran fundamentales. Me hizo reflexionar sobre la tradición eurocéntrica que se imponía en México. Descubrí una gran multiculturalidad en Estados Unidos que entonces desafiaba a la cultura dominante. Y muy pronto los poetas chicanos me invitaron a leer mis poemas, ser parte de sus

revistas. Empecé a asumir la hibridez como práctica y posición política. A explorar zonas liminales, intermedias.

Palmireno En *Aquel Quetzalcóatl se fue pa'l norte* (2018), uno de sus últimos libros de poesía, la noción de frontera se aborda desde una perspectiva diferente: «Habito en la frontera / entre la última Utopía y la Reservación. / Aquí la noche aparece / como un campo minado y secreto / que se va haciendo y deshaciendo / por los agujeros del tiempo». ¿La «noche de la frontera» ofrece la posibilidad de construir una nueva visión de la literatura contemporánea y de la idea de literatura?

Rubén Ese poema lo escribí al mismo tiempo que estaba preparando la antología de poesía infrarrealista, *Perros habitados* —digamos entre 2012 y 2014. Esa actividad de antologador me llevó a reflexionar sobre el infrarrealismo durante sus cuatro décadas de existencia. Me preguntaba: ¿Se trata del pasado infra solamente? ¿De cierta nostalgia? O más precisamente: ¿Dónde radica la relevancia del infrarrealismo en la actualidad? Por otra parte, a nivel discursivo y formal, el desafío al escribir *Aquel Quetzalcóatl* era, para mí, cómo lograr no imponer una visión del poema desde el presente en que estaba escribiendo — y, por lo tanto, exponer una visión lineal de ese trayecto —, sino ver cómo iba cambiando esa noción en el mismo poema. No sé si eso se percibe en la lectura y el trayecto del poema. Pero era parte también de mi reflexión.

Ahora bien, Palmireno, creo que has visto muy bien esa posibilidad de construir una nueva visión de la literatura contemporánea desde la mirada infrarrealista; allí someto a juicio a la poesía francesa, estadounidense, mexicana, y a las visiones de los críticos. Los versos que se repiten, «Aquí la noche aparece / como un campo minado», me permiten hacer ese recorrido por la noche y el campo minado, una y otra vez. En ese sentido, hay dos aspectos claves del poema: uno, la pugna entre la utopía que

diariamente nos ofrece el sistema dominante (capitalismo neoliberal, capitalismo salvaje o capitalismo bestial), y dos, la posición del margen desde el absoluto otro (los indios). Es decir, la disidencia que representa el infrarrealismo. En el recorrido aparecen muchos poetas infrarrealistas con el fin de ofrecer una visión colectiva *to undo fragmentation*.

Palmireno En el comienzo de la nota autobiográfica publicada en *La Tinusa* hay un comentario sobre su participación en el movimiento infrarrealista en la Ciudad de México entre 1975 y 1978: «Toda mi actividad se canalizó siguiendo sus principios», dice. Al final de la nota, usted actualiza la cuestión y señala: «Algunos críticos me ubican en la poesía mexicana, otros en la poesía Latina de los Estados Unidos, otros (con acercamientos sociológicos) en una poesía de migración. Pertenezco al infrarrealismo, como lo he escrito recientemente en *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014, 2016). Ese es mi país, un país sin fronteras.»

¿Qué significaba en la década de 1970 y qué significa hoy pertenecer a ese país?

Rubén Esos años de intensa labor infra en la Ciudad de México marcaron en nosotros una forma de ser y navegar por la vida siempre en contra del modo de operar de las instituciones como mafia literaria. Detestábamos su sistema de elogios mutuos, la red de amistades que han permitido el acceso a privilegios, publicaciones, becas e incluso trabajos, así como el manejo de muchos de los recursos económicos del Estado. Para mí, el infrarrealismo ha sido mi comunidad o país (nómada) desde 1975. Creo que sus principios siguen vigentes, tanto el rechazo de los poderes como la decisión ética de no ser parte de ellos. Delinearon una forma de vida. Las fronteras aluden a que muchos de nosotros salimos de México y nos enfrentamos a otras fronteras. Mi poesía también quiere romper con

encasillamientos y problematizar la idea de un canon nacional.

Palmireno Además de *Perros habitados por las voces del desierto*, una antología de poesía infrarrealista, usted dirigió la edición crítica de *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger* (2016), de Mario Santiago Papasquiaro. También codirigió *The Infrarrealistas* (2017), un número de la revista académica *Chicago Review* que incluye traducciones del «Manifiesto infrarrealista», escrito por Papasquiaro, y «Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista», de Roberto Bolaño. ¿Cómo evalúa el papel de Papasquiaro y Bolaño en la elaboración de las propuestas del movimiento?

Rubén El papel de Mario y Roberto fue fundamental, sobre todo entre 1975 y 1977. Tenían más claro los objetivos del grupo y las estrategias a seguir. Mario había intentado crear un grupo en 1973–1974, a partir de la revista —más bien un tabloide— *Zarazo*, de la que solo se publicó un primer número. Pero allí proporciona una clara agenda neovanguardista y las fuentes críticas que seguirá el infrarrealismo. En esos primeros años (1975–1977), Mario y Roberto publicaron varias reseñas de libros de poetas latinoamericanos y mexicanos con el propósito de introducir la nueva poesía. Escribieron artículos, por ejemplo, Roberto escribió sobre los estridentistas, una vanguardia mexicana de los años veinte que había quedado olvidada y marginada de la historia literaria. Y presentaron muestras de poesía infrarrealista en *Pájaro de calor* y la revista *Plural*.

Pero, desde luego, también escribieron los dos manifiestos que citas. Hubo otro manifiesto, de José Vicente Anaya: «Por un arte de vitalidad sin límites». Anaya era un poeta mayor que nosotros —a mí me llevaba ocho años y a Mario y Roberto, seis. Solo estuvo en el grupo hasta

diciembre de 1976 y luego, poco a poco, fue acomodándose en los espacios de la institución y mafia literaria. Los manifiestos de Mario y Roberto son personales y no buscan hablar por los demás, como voceros del grupo. Cuando nos veíamos y hacíamos nuestras largas caminatas por la ciudad, Bolaño nos leía pasajes del manifiesto y discutíamos lo escrito y las nociones, en particular el nombre del grupo. El manifiesto de Bolaño incluso hace referencia a Mario, José Peguero, Mara Larrosa y Darío Galicia. Aunque personal, el manifiesto de Roberto también tenía un fondo comunal, por eso lo sentíamos nuestro. Mario también dijo a algunos miembros que estaba escribiendo un manifiesto o que ya había terminado. Los miembros del grupo se identificaron con esos dos manifiestos.

Cuando Roberto y Mario se fueron a principios de 1977, otros miembros tomaron la iniciativa. José Peguero y yo publicamos *Correspondencia Infra* en el otoño de 1977. Mario vuelve a la Ciudad de México dos años después y el infrarrealismo reanuda sus actividades.

Palmireno En la introducción de la edición crítica de *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, usted apunta que «en *Los detectives salvajes* el infrarrealismo, referido como real visceralismo, aparece inscrito a la vez como una celebración del movimiento y el anuncio de su muerte». La «muerte de la rebelión» del grupo, una muerte ficcionalizada «con la reconciliación de Ulises Lima (Mario Santiago Papasquiaro) con Octavio Paz». En otro libro, *Autor, autoridad y autorización: escritura y poética de Octavio Paz* (1999), dice que «el dramático diálogo entre Europa occidental y México» es una cuestión central para Paz. ¿De qué modo podemos contrastar la visión de los infrarrealistas con la de Paz sobre la modernidad?

Rubén Creo que hay que tomar ese encuentro ficcional de Paz con Mario Santiago en la novela como una broma

de Bolaño a sus amigos infrarrealistas y especialmente a Mario. Una broma que no cayó bien con los infras, pero así era Roberto: provocativo y excesivo. En cuanto a Paz, fue un intelectual altamente preocupado por la falta de modernidad de México, su modernidad incipiente y tardía, su estructura política de cacicazgos. Lo que entonces se refería como subdesarrollo. ¿Cómo puede un escritor o poeta mexicano ser un escritor o *poeta universal* en esas condiciones? En *El laberinto de la soledad* (1950), Paz propone una solución con una frase seductora al decir: «Somos, por primera vez en la historia, contemporáneos de todos los hombres». Esta cita fecundó y marcó el trayecto del pensamiento de la ciudad letrada en México desde los años cincuenta. En lugar de captar, ver el ser «mexicano» en esa modernidad incipiente, tardía e imitadora, los escritores o poetas debían desentenderse de aquella situación histórica y simplemente expresar su ser «universal», egocéntrico, su subjetividad. Se trataba de asumir que todos vivíamos en la misma temporalidad, si bien no en el mismo espacio de la modernidad europea. Desde Alfonso Reyes, los intelectuales se habían sentido como menores de edad frente a los intelectuales europeos. Paz reclama la mayoría de edad.

Los infrarrealistas veíamos otra modernidad local. Se caracterizaba por la heterogeneidad cultural. Veíamos la heterogeneidad cultural de la ciudad como un país en miniatura. Y veíamos en esa topografía un cruce de realidades culturales, económicas, sociales, de clase y género. Veíamos lo que el sociólogo chileno José Joaquín Brunner designa como la «ciudad de signos»: un cruce de fronteras entre lo culto, lo masivo y lo popular, entre la oralidad y la escritura, y entre ideologías y tradiciones múltiples. La modernidad europea y la mexicana eran simplemente diferentes. En nuestras caminatas por la ciudad, me parece, teníamos una experiencia de toda la diversidad del espacio social, mientras explorábamos una ruptura con los modos de percepción dominantes de ver,

oler, escribir y convivir con los otros. Entendíamos la diferencia entre espacio y lugar al cruzar la ciudad intelectual, la ciudad industrial, la ciudad manufacturera, la ciudad sonora, la ciudad talachera, la ciudad de una economía informal y la ciudad de desperdicios. Allí se localizaba nuestra visión de la infrarrealidad: lo que no es visible a la gente o aquello que se busca ignorar por los privilegios de clase o por la ceguera eurocéntrica.

Paz era el principal jefe de la mafia literaria en México. Su poder se extendía por todo el ámbito de la literatura, el arte y la cultura. Patrocinaba a jóvenes poetas, dictaba lo que debería ser la poesía y el poema, tenía acceso a las editoriales más grandes del país, disponía de las salas de lectura, museos y galerías, era miembro de la mayoría de los colegiados y los escritores mexicanos se dedicaban a elogiarlo constantemente. Era un caudillo cultural y un monumento. Siempre fue un intelectual y diplomático cercano al Estado y a la iniciativa privada, y circulaba por el mundo como un hombre cuyos principios eran la libertad, el pensamiento crítico y el ideal de la democracia. Y, sin embargo, en determinado momento incluso apoyó y dio legitimidad al gobierno de Salinas de Gortari después de una elección presidencial fraudulenta. Lo hizo con dos artículos que primero publica en *Vuelta* y luego recoge en *Pequeña crónica de grandes días* (1990). Todo esto un poco antes de recibir el Premio Nobel, por el cual Salinas de Gortari había realizado una amplia campaña. Entendíamos muy bien las máscaras que Paz usaba.

Palmireno ¿Cómo manejaban los infrarrealistas la idea de América Latina? ¿Los conflictos sociales y políticos de la región en la década de 1970 fueron decisivos para el movimiento?

Rubén El infrarrealismo estaba formado no solo por mexicanos, sino también chilenos, algún poeta de Perú y otra de Argentina. Nos sentíamos parte de América

Latina, de su cultura, historia, literatura y, por supuesto, de su poesía. Muchos de sus poetas tuvieron gran impacto en nosotros: Vallejo, Huidobro, De Rokha, Girondo, Drummond, Cardenal, Hinostroza, Dalton, Parra, Lihn, incluso Borges. Uno de los primeros intereses de Bolaño y Mario Santiago era la nueva poesía latinoamericana. En particular, identificar la emergencia de un nuevo canon poético, de ruptura, que incluyera nuevas formas de tratar realidades complejas. En el plano político era claro que Latinoamérica oscilaba entre dos posibilidades en la lucha por la transformación social, económica, política y cultural: la vía electoral y la guerrillera. Pero la vía electoral terminaba con golpes de Estado, como sucedió en Guatemala, Brasil y Chile. Era imposible cambiar sociedades sin la intromisión de Estados Unidos. Hacia finales de los setenta, con excepción de Nicaragua, Latinoamérica se ve invadida de dictaduras militares. Eso marcó a mucha gente y a generaciones enteras de activistas. Nos tocó vivir el fracaso de la revolución, sobrevivir en un ambiente de violencia, corrupción y represión política y cultural. En México eso se llamó la «guerra sucia».

Palmireno En el prólogo de *Ala prístina* (2021), un libro que reúne poemas de Mara Larrosa, usted menciona la teoría de la interseccionalidad de Kimberlé Crenshaw. ¿De qué modo factores como clase, etnia, género y orientación sexual permiten reinterpretar el infrarrealismo?

Rubén La interseccionalidad permite analizar fenómenos sociales y culturales atendiendo a esos diferentes aspectos que mencionas; aspectos que singularmente revelan la profunda desigualdad en la sociedad y la experiencia de muchas personas, particularmente de las mujeres. México, como muchos otros, es un país clasista, racista y homofóbico. En este sentido, creo que es útil usar la interseccionalidad al considerar el infrarrealismo, pues la cuestión étnica, de clase y sexual es relevante para explicar el grupo.

Y, como sugerí, para analizar la escritura de Mara Larrosa, en particular ser una mujer poeta en un grupo de neovanguardia, y su propia percepción de la sociedad enfocada en la vida de las mujeres. En el prólogo, me interesó señalar el modo en que ella capta y representa a las otras mujeres e individuos a través de los sentidos y el cuerpo. El poema es un cuerpo en el que se entrecruzan y convergen pulsaciones, olores, modos de entendimiento, voces, deseos, actividades, espacios sociales, a través de una visión ecológica y crítica del mundo. Mara escribió los poemas de *Ala prístina* entre 1975 y 1977; se adelantó a su tiempo. Se trata de una poesía claramente original.

Palmireno En la nota autobiográfica publicada en *La Tinusa*, usted afirma que la concepción de poesía integral del Movimiento Hora Zero, que surgió en Perú en la década de 1970, reverberaba en su modo de comprender la poesía en ese período. En «Déjenlo todo, nuevamente», Bolaño anuncia: «Nos antecede Hora Zero». ¿En qué medida Hora Zero «anticipa» el infrarrealismo?

Rubén Muchos de los miembros del grupo leímos la poesía de Hora Zero, principalmente los primeros libros de Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz y Enrique Verástegui, cuando estábamos formando el infrarrealismo. Hubo una identificación inmediata con ellos y coincidimos en la rebeldía, en el rechazo a la poesía de las generaciones anteriores y en ver a la poesía como el corazón de la revuelta. Fue sumamente atractiva para nosotros la concepción del poema integral, esto es, la idea de un poema total, omnicomprendivo, que incorpora una mezcla o combinación de lenguajes y géneros en un solo texto como una manera de representar la total integración del poeta con todas las áreas de la vida. Pero lo que anticipó el infrarrealismo fue la revista *Zarazo*, que Mario Santiago y Joséantonio Suárez publicaron en 1974. Con este tabloide, Santiago buscó formar un grupo rupturista y

radical de poetas, opuesto a las mafias literarias locales, y divulgar materiales alternativos. Solo publicaron un único número. Incluye un *collage* de textos del surrealismo, Dadá, los *beatniks* estadounidenses, el movimiento peruano Hora Zero y la teoría marxista pos-68. Esta lista de materiales en cierta manera formaría parte de la genealogía estética, política y filosófica del infrarrealismo. Ese grupo de *Zarazo*, no obstante, no se consolidó. Pero Mario Santiago conocería a los futuros infrarrealistas un año y medio después.

Palmireno En 2012, usted publicó con John Burns *Una tribu de salvajes improvisando a las puertas del infierno: antología beat*. ¿De qué manera reelaboraron los infrarrealistas las ideas de los movimientos contraculturales y del Mayo del 68?

Rubén Varios miembros del infrarrealismo veníamos de participar en la contracultura a través del rock, cambios en la indumentaria personal y activismo político. La contracultura en general hizo visibles muchas contradicciones de la sociedad mexicana, transformó comportamientos culturales y cuestionó metas profesionales en los jóvenes. De repente, el querer ser abogado, ingeniero, médico, profesor, no tenía sentido. Buscar la movilidad social y económica no tenía sentido. Había que reimaginar las profesiones para una nueva sociedad. Había que repensar el individuo egocéntrico y su lucha infinita por su bienestar material. El mal, desde luego, era el capitalismo y su maquinaria para reproducirse y expandirse. El Mayo del 68 y otros movimientos estudiantiles en Estados Unidos, Japón y, por supuesto, México hicieron ver a los jóvenes — particularmente a aquellos que se interesaban por el arte y la política — nuevas formas de expresión y protesta a través de *happenings*, formas improvisadas de teatro e intervenciones en eventos oficiales. Y la necesidad de tomar la calle, transformar los espacios públicos. Estos actos buscaban alterar la vida

cotidiana y exigían otro tipo de grupos políticos, otro tipo de dirigentes, así como militantes más sensibles a los cambios culturales o que ellos mismos en sus personas representaran esas transformaciones. En el fondo, se llevaba a cabo una discusión sobre el papel de los partidos de izquierda, partidos comunistas, y la idea dominante de vanguardia. Esta discusión era importante para nosotros porque dentro del infrarrealismo había aquellos que militaban en partidos (de orientación trotskista) y aquellos que eran solo simpatizantes. Y porque nos veíamos como una nueva «vanguardia».

Palmireno En *La Tinusa*, usted apunta que uno de los principios del infrarrealismo era «unir poesía y vida». Esa fusión es un aspecto fundamental del proceso de reelaboración de distintos proyectos vanguardistas desarrollados en América Latina y Europa. En la introducción de *Perros habitados por las voces del desierto*, usted señala que el manifiesto escrito por Bolaño «marca la ruptura del infrarrealismo con las vanguardias históricas». ¿Cómo se acerca y se distancia el infrarrealismo del surrealismo?

Rubén El surrealismo fue un movimiento bastante atractivo para nosotros por su virulenta oposición a la sociedad burguesa y lo que veíamos como un radical acercamiento a la práctica estética. Al principio, nos entusias mó la amplitud de su actividad en la poesía, la pintura, el cine, y la exploración del inconsciente, la escritura automática, el uso del *collage*, los ideogramas, la idea de la belleza convulsiva y sus manifiestos. Como muchos poetas jóvenes, hicimos nuestros poemas colectivos a la usanza surrealista, circulando un papel para que cada poeta escribiera versos sin ver el verso anterior. Pero pronto, siguiendo a los situacionistas, llegamos a criticar la supuesta «riqueza del inconsciente» y la monótona escritura automática. Vimos además que el

surrealismo terminaba incorporado al canon occidental y como parte de la institución. Los surrealistas veían el arte como una forma de conocimiento alterno y como único espacio de trascendencia. Privilegiaban el terreno estético, dejando de lado la cuestión ética y la propia crítica de la posición social del productor. El poeta o artista quedaba atrapado en la misma tradición que criticaba y buscaba destruir. No crearon espacios de expresión fuera de las instituciones.

Creo que para el infrarrealismo la unión de poesía y vida respondía a dos factores. No se podía separar al poeta como creador y al poeta como individuo que era parte del engranaje social. Pensábamos que era necesario ser vanguardista en el arte y en la vida. Esa unión era integral en nuestra actividad, pues en uno de los manifiestos Bolaño declaraba: «Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa.» Pensábamos que la misma noción de vanguardia era problemática: reproducía una estructura social piramidal (una élite dirigiendo a las masas) en las organizaciones, manteniendo la división del trabajo de la sociedad y los privilegios de los llamados intelectuales. Para nosotros, no se trataba de adquirir poder o reemplazar a las mafias literarias, sino de destruirlas. Estábamos contra toda hegemonía. Me parece que el infrarrealismo marca esa ruptura con las vanguardias históricas.

Palmireno Sabemos que Bolaño era lector de Jorge Luis Borges. ¿Ese interés era compartido con los infrarrealistas?

Rubén Todos los infrarrealistas leímos a Borges. Tanto sus cuentos como su poesía y otros textos híbridos. Pero, sin duda, eran Bolaño, José Peguero y Pita Ochoa quienes volvían con frecuencia a Borges. En muchos textos, como bien sabes, Bolaño dialoga con Borges, reescribe cuentos.

Palmireno ¿La literatura brasileña formaba parte del repertorio literario de los participantes del movimiento?

Rubén Durante la formación del infrarrealismo leímos a muchísimos autores. Mencione con anterioridad a Carlos Drummond de Andrade. Pero también la poesía concreta, que vinculaba lo visual con lo sonoro, particularmente a Haroldo de Campos. Y, claro, esa poesía nos remitía a otros poetas como E. E. Cummings, Pound, Tablada, Mallarmé y otros.

Palmireno La experiencia cinematográfica está presente en su obra poética desde, al menos, «*Amor de lejos... Fools' love*» (1986). En 2011, usted publicó *Genealogías del presente y pasado: literatura y cine mexicanos*. ¿Cómo reverbera el signo del cine en la poesía infra?

Rubén Varios poemas de los infrarrealistas son claramente cinematográficos: «Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger» de Mario Santiago, «Reinventar el amor» de Bolaño, «Estrella Delta-Escorpio» de Pedro Damián Bautista, «El cielo tan cerca de la boca» de Mara Larrosa (poema que tiene una yuxtaposición de escenas), «I kuik ome kuetzpalli (Canto de dos lagartija)» de Ramón Méndez Estrada, la poesía de Darío Galicia (sus poemas a veces son como guiones y Vittorio De Sica es una referencia constante) y muchos otros. El poema de Mario, «Consejos», empieza con los siguientes versos: «El mundo se te da en fragmentos / en astillas: / de un rostro melancólico vislumbra una pincelada del Durero / de alguien feliz su mueca de payaso aficionado». El poeta busca unir esos fragmentos en un todo, a fin de captar la totalidad de la realidad que se le aparece al joven poeta en su vida cotidiana y el proceso de crear. El ritmo es una parte fundamental de la secuencia del poema, como en una película. Es interesante que en una reseña en la revista *Cambio* a finales de 1976, al anunciar la nueva

poesía mexicana y el infrarrealismo, Santiago escriba: «en fin, la película acaba de empezar». Santiago ve la acción infrarrealista como una película, como un arte multidisciplinario, como un testimonio y evento estético del momento. Debo también añadir que en 1975 y 1976 en la Ciudad de México no nos perdíamos ningún ciclo de cine alemán, cine yugoslavo, polaco, toda la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano, Alain Tanner, Fassbinder, Pasolini, Eisenstein, Sidney Lumet, Kurosawa, Bertolucci. La cultura cinematográfica era bastante rica en esos años.

Palmireno «¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras.» La cita de César Vallejo está en el epígrafe de *Nación Nómada / Nomadic Nation*. Usted viajó recientemente y, en un correo electrónico, me dijo: «Siempre es excitante llegar a la Ciudad de México.» ¿Volver es también una forma de resignificar la vivencia infra?

Rubén Desde luego, aunque la Ciudad de México ha cambiado mucho. Por ejemplo, en los años setenta tenía menos de 7 millones de habitantes y ahora tiene más de 10 millones y es difícil saber dónde termina. Una de mis actividades principales cuando vuelvo es caminar por la ciudad y atravesar muchas de sus áreas. Y lo mejor: caminar con los infras. Durante las caminatas nos ponemos al día de las noticias de cada uno, hablamos nuevamente de libros, acciones, proyectos. Y también del pasado, llenando huecos y adquiriendo una visión colectiva del trayecto del grupo. Es, como dices, una forma de resignificar y continuar la vivencia infra. Me doy cuenta, en pleno siglo XXI, de la vigencia del infrarrealismo. El mundo está plagado de mafias literarias.

Das infrarealistische Erleben fortführen. Gespräch mit Rubén Medina

*I am in all the places I
want to be*

*Ich gehe durch die
Straßen von Madison
sehe dabei
den Horizont
die Berge
von Oaxaca
and the clouds
playing tricks
on my gaze*

– Rubén Medina, »Landkarte des Tages«

Palmireno In den ersten Versen des Gedichts »Landkarte des Tages«, das in deinem Band *Nación Nómada / Nomadic Nation* (2010) sowie in der Anthologie *La Tinusa: poetas latinoamericanos in the USA* (2016) publiziert wurde, wird ein von kultureller Hybridität geprägter poetischer Blick manifest. In einem weiteren Fragment heißt es: »Mein Körper / ist ein Land / ohne Grenzen«. In welchem Maß hat deine eigene nomadische Geschichte – du bist ja in Mexiko geboren und aufgewachsen und lebst seit 1978 in den USA – deine poetische Arbeit geprägt?

Rubén Meine Migrationsgeschichte hatte durchaus entscheidenden Einfluss auf meine Identität, meine Perspektive und mein Schreiben. In dem Gedicht, das du zitiert hast, ist der Körper eine Metapher: Als zugleich gefühlvolle wie rationale und in permanenter Bewegung befindliche Entität wird er begleitet von einer Mischung aus Sprachen, die ihrerseits ebenfalls auf die nomadische Erfahrung referieren. Der erste Gedichtband, den ich acht Jahre nach meiner Ankunft in den USA publiziert habe, *Amor de lejos... Fools' love* (1986), handelt von genau dieser Lösung beziehungsweise dem Bruch mit dem Herkunftsort und vom Geworfensein an einen anderen Ort. Der Angelpunkt ist hier das Konzept der Liebe für einen oder mehrere Orte, die ich mittels der Metapher der Distanz und mit Ironie in den Blick nehme. Das zweite Buch, *Nación Nómada / Nomadic Nation*, lotet die Migrationserfahrung weiter aus. Hier dominiert allerdings die sprachliche Hybridität zusammen mit dem politischen Impuls, die Hegemonie der englischen Sprache zu dezentralisieren. Das Buch, an dem ich seit ein paar Jahren arbeite, *Ciudades de otros*, folgt ebenfalls dieser Problematik des Nomadischen, doch bewegt es sich nicht mehr nur in Mexiko und den USA, sondern in einem größeren Teil der westlichen Welt. Dieses Buch dreht sich um Städte im einundzwanzigsten Jahrhundert. Ich lerte aus, wie das nomadische, infrarealistische Subjekt verschiedene Städte in Europa, den USA und Lateinamerika wahrnimmt. Sagen wir, dass die Metapher des Individuums als Körper oder als »Land ohne Grenzen« hier eine globale Dimension erlangt.

Als ich in die USA kam, habe ich eine riesige kulturelle Produktion entdeckt, die nicht bis nach Mexiko durchgedrungen war. Beispielsweise näherte ich mich der Poesie von Schwarzen und asiatischstämmigen Menschen an, las Autor:innen aus dem Nahen Osten, der Karibik und vor allem von Chican@s verfasste Poesie. Ich habe neue Formen des poetischen Verstehens kennengelernt,

insbesondere die Rolle der Mündlichkeit und die Idee des Gedichts als Performance, bei der Körper und Diktion von grundlegender Bedeutung sind. Das hat mich zum Nachdenken über die eurozentrische Tradition gebracht, die in Mexiko vorherrscht. Ich habe die multikulturelle Vielfalt der USA entdeckt, die damals die Mainstream-Kultur herausforderte. Und bald haben mich Lyriker:innen aus der Chican@-Gemeinschaft zu Lesungen eingeladen und in ihren Zeitschriften publiziert. Ich habe angefangen, Hybridität als Praxis und politische Position anzunehmen. Grenzen und Schwellenpositionen auszuforschen.

Palmireno In einem deiner jüngsten Gedichtbände, *Aquel Quetzalcóatl se fue pa'l norte* (2018), wird der Begriff der Grenze aus einer ganz anderen Perspektive beleuchtet: »Ich bewohne die Grenze / zwischen der letzten Utopie und dem Reservat. / Hier erscheint die Nacht / als Minenfeld, als Geheimnis / das sich bildet und auflöst / durch die Hohlräume der Zeit«. Bietet die ›Nacht der Grenze‹ die Möglichkeit für ein neues Verständnis der zeitgenössischen Literatur und der Literatur überhaupt?

Rubén Dieses Gedicht habe ich geschrieben, während ich an der Anthologie infrarealistischer Poesie *Perros habitados* gearbeitet habe – das muss zwischen 2012 und 2014 gewesen sein. Die Zusammenstellung der Anthologie brachte mich zum Nachdenken über den Infrarealismus und die vier Jahrzehnte seines Bestehens. Ich fragte mich: Geht es nur um eine infrarealistische Vergangenheit? Eine gewisse Nostalgie? Oder genauer: Wo hat der Infrarealismus in der heutigen Welt seinen Dreh- und Angelpunkt? Andererseits lag die Herausforderung beim Schreiben von *Aquel Quetzalcóatl* auf diskursiver und formaler Ebene für mich darin, dem Gedicht keinen Standpunkt einzuschreiben, der von meiner eigenen Schreibgegenwart ausging – und folglich eine lineare Version dieser Reise evoziert hätte. Vielmehr wollte ich sehen, wie sich innerhalb des Gedichts

selbst diese Ausgangspunkte veränderten. Ich weiß nicht, ob das bei der Lektüre und im Verlauf des Gedichts deutlich wird, aber es war Teil der Reflexion beim Schreiben.

Nun, lieber Palmireno, ich glaube, du hast diese Möglichkeit, ein neues Verständnis der zeitgenössischen Literatur, das ausgehend von der infrarealistischen Perspektive entwickelt werden kann, sehr gut erkannt; und an dieser Stelle möchte ich sowohl die französische, die US-amerikanische und die mexikanische Poesie als auch die Literaturkritik auf den Prüfstand stellen. Durch die Wiederholung der Verse »Hier erscheint die Nacht / als Minenfeld« gelingt mir immer wieder der Gang durch die Nacht und das Minenfeld zugleich. In diesem Sinne gibt es in diesem Gedicht zwei Schlüsselaspekte: Einerseits ist da inmitten der »Utopie« der Kampf, dem uns das dominierende System tagtäglich aussetzt (der neoliberale Kapitalismus, der entfesselte Kapitalismus oder auch der bestialische Kapitalismus), und andererseits die absolut marginalisierte Position des radikal Anderen (der Indigenen). Das bedeutet die Dissidenz, die der Infrarealismus darstellt. Mit der Zeit erscheinen zahlreiche infrarealistische Dichter:innen mit dem Ziel, eine kollektive Sicht anzubieten – *to undo fragmentation*.

Palmireno Zu Beginn der Kurzbiografie, die in *La Tinusa* abgedruckt ist, wird deine Beziehung zur infrarealistischen Bewegung in Mexiko-Stadt zwischen 1975 und 1978 wie folgt beschrieben: »Alles, was ich tat, kanalisierte sich im Sinne ihrer Prinzipien.« Zum Schluss der Kurzbiografie greifst du noch einmal die Frage der Zugehörigkeit auf: »Einige Kritiken verorten mich innerhalb der mexikanischen Poesie, andere in der lateinamerikanischen Poesie in den Vereinigten Staaten, wieder andere (mit soziologischem Blick) innerhalb einer migrantischen Poesie. Ich gehöre dem Infrarealismus an, genau wie ich es erst kürzlich in *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarealista entre dos siglos* (2014, 2016) geschrieben habe.

Das hier ist mein Land, ein Land ohne Grenzen.«

Was bedeutete es in den 1970er Jahren und was bedeutet es heute, diesem »Land ohne Grenzen« anzugehören?

Rubén Die Jahre der intensiven infrarealistischen Arbeit in Mexiko-Stadt haben in uns eine Art und Weise des Seins und des Durchs-Leben-Navigierens geprägt, die sich dem Modus Operandi der etablierten Institutionen, der literarischen Mafia, entgegenstellte. Wir hassten das System der gegenseitigen Lobhudeleien, der Freundschaftsnetzwerke, die einander Zugang zu Privilegien, Publikationen, Stipendien und sogar Posten und Pöstchen verschafften und die auch die Verteilung staatlicher Mittel beeinflussten. Für mich war der Infrarealismus meine Gemeinschaft, mein (nomadisches) Heimatland seit 1975. Ich glaube, die Grundprinzipien der Bewegung besitzen weiterhin Gültigkeit, namentlich die Ablehnung geltender Machtstrukturen sowie die ethisch motivierte Entscheidung, nicht Teil von ihnen zu sein. Diese Prinzipien haben meine Art zu leben geprägt. Das Konzept der Grenze spielt darauf an, dass viele von uns Mexiko verlassen haben, um uns anderen Grenzen zu stellen. Meine Poesie möchte mit dem Schubladendenken brechen und die Idee eines nationalen Kanons problematisieren.

Palmireno Neben der Anthologie infrarealistischer Gedichte *Perros habitados por las voces del desierto* hast du die kritische Ausgabe von *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger* von Mario Santiago Papasquiaro herausgegeben (2016; *Ratschläge von 1 Marx-Schüler an 1 Heidegger-Fanatiker*, 2018). Du warst auch Mitherausgeber der Ausgabe des Wissenschaftsjournals *Chicago Review* mit dem Titel *The Infrarrealistas* (2017), welche das von Papasquiaro verfasste »Infrarealistische Manifest« sowie das Manifest »Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista« von Roberto Bolaño beinhaltet. Wie bewertest du die Rolle von

Papasquiaro und Bolaño in Bezug auf die theoretische Basis der infrarealistischen Bewegung?

Rubén Mario und Roberto spielten eine fundamentale Rolle, insbesondere zwischen 1975 und 1977. Sie hatten ein ziemlich klares Bild der Ziele und Strategien unserer Gruppe. Mario hatte bereits 1973 bis 1974 versucht, ausgehend von einer Zeitschrift – tatsächlich eher einem Boulevardmagazin – namens *Zarazo* eine Gruppe zu bilden, allerdings erschien nur eine einzige Ausgabe. Doch stellt er bereits in dieser ersten und einzigen Ausgabe von *Zarazo* eine klare neoavantgardistische Agenda auf und nennt die Quellen, an denen sich der Infrarealismus orientieren würde. In diesen ersten Jahren (1975–1977) publizierten Mario und Roberto etliche Rezensionen lateinamerikanischer und mexikanischer Dichterinnen mit dem Ziel, eine alternative Poesie sichtbar zu machen. Beispielsweise schrieb Roberto einen Artikel über die *Estridentistas*, eine mexikanische Avantgarde-Bewegung der 1920er Jahre, die innerhalb der Literaturgeschichte nahezu vergessen und marginalisiert worden war. Außerdem platzierten sie eine Auswahl infrarealistischer Gedichte in der infrarealistischen Anthologie *Pájaro de calor* sowie in der Zeitschrift *Plural*.

Natürlich verfassten sie auch die beiden Manifeste, die du eben genannt hast. Außerdem gab es noch ein drittes Manifest von José Vicente Anaya: »Por un arte de vitalidad sin límites«. Anaya war ein etwas älterer Dichter als wir – acht Jahre älter als ich und sechs Jahre älter als Mario und Roberto. Er gehörte der Gruppe nur bis Dezember 1976 an, danach fand er nach und nach seinen Platz innerhalb der institutionellen Literatur-Mafia. Die Manifeste von Mario und Roberto sind sehr persönlich und sprechen nicht für andere, wollen kein Sprachrohr der Gruppe sein. Als wir uns regelmäßig zu unseren langen Streifzügen durch die Stadt trafen, las uns Bolaño Passagen seines Manifests vor und wir diskutierten das, was er

geschrieben hatte, die verwendeten Begriffe, insbesondere den Namen der Gruppe. Bolaños Manifest referiert sogar auf Mario, José Peguero, Mara Larrosa und Darío Galicia. Obwohl es sehr persönlich ist, hatte das Manifest eine gemeinschaftliche Basis, deswegen fühlte es sich an wie unseres. Mario erzählte damals einigen Mitgliedern der Gruppe, dass auch er an einem Manifest schrieb oder es bereits fertiggestellt hätte. Die Mitglieder der Gruppe identifizierten sich alle mit diesen beiden Manifesten.

Als Roberto und Mario Anfang 1977 weggingen, ergriffen andere Mitglieder die Initiative. José Peguero und ich publizierten im Herbst 1977 beispielsweise *Correspondencia Infra*. Mario kehrte zwei Jahre später nach Mexiko-Stadt zurück und der Infrealismus nahm seine Aktivitäten wieder auf.

Palmireno In der Einleitung der kritischen Ausgabe von *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger* schreibst du: »In *Die wilden Detektive* von Roberto Bolaño erscheint der Infrealismus als viszeraler Realismus, was zugleich eine Zelebrierung der Bewegung und die Ankündigung seines Todes darstellt.« Der »Tod der Rebellion« innerhalb der Gruppe, ein fiktionalisierter Tod »als Aussöhnung von Ulises Lima (Mario Santiago Papasquiaro) mit Octavio Paz«. In deinem Buch *Autor, autoridad y autorización* (1999) heißt es, »der dramatische Dialog zwischen Westeuropa und Mexiko« sei eine zentrale Frage für Paz gewesen. Auf welche Weise lässt sich das infrealistische Projekt der Position von Octavio Paz in Bezug auf die technische Moderne gegenüberstellen?

Rubén Ich glaube, man muss diese fiktionale Begegnung zwischen Paz und Mario Santiago im Roman als Witz verstehen, den Bolaño seinen infrealistischen Freunden, allen voran Mario, augenzwinkernd präsentiert. Ein Witz, der den Infras etwas aufgestoßen ist, aber so war Roberto nun mal: provokativ und exzessiv. Über Paz lässt sich

sagen, dass er sich als Intellektueller intensiv mit der fehlenden Modernisierung und Entwicklung beschäftigte, namentlich der späten Einführung technischer Neuerungen oder der politischen Struktur des Kazikentums in Mexiko. Mit all dem, was man damals als Unterentwicklung bezeichnete. Wie kann ein mexikanischer Schriftsteller oder Dichter unter diesen Umständen zum *universellen Dichter* werden? In *Das Labyrinth der Einsamkeit* (1950) schlägt Paz eine Lösung in Form eines verführerischen Aussagesatzes vor: »[Z]um ersten Mal in unserer Geschichte sind wir Zeitgenossen aller Menschen.«* Dieses Zitat befruchtete und markierte die Entwicklung des Denkens in der gelehrten beziehungsweise intellektuellen Stadt** ab den 1950er Jahren. Statt das ›Wesen des Mexikanischen‹ innerhalb dieser beginnenden und zugleich verspäteten und nachahmenden Modernisierung festzustellen oder einzufangen, mussten die Schriftsteller-innen und Dichter-innen der Zeit von ihrer historischen Situation abstrahieren und ihr eigenes, egozentrisches ›universelles Wesen‹, ihre Subjektivität zum Ausdruck bringen. Es ging dabei um die Grundannahme, dass wir alle in derselben Zeitlichkeit existierten, wenn auch nicht im selben Raum der fortschreitenden europäischen Modernisierung. Seit Alfonso Reyes hatten sich die Intellektuellen in Mexiko gegenüber den europäischen Intellektuellen wie Kinder gefühlt. Paz postuliert das Erwachsenwerden der Mexikaner-innen. Wir Infrarealist-innen sahen eine andere Art Modernität im Lokalen. Eine durch kulturelle Heterogenität geprägte Form des Fortschritts. Für uns war die kulturelle Heterogenität der Stadt ein Land in Miniatur. Und wir sahen in dieser Topografie eine Verschränkung kultureller, ökonomischer, sozialer sowie von

* Quelle: Paz, Octavio: »Anbruch der Weltgegenwart«. In: *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Aus dem Spanischen und mit einer Einführung von Carl Heupel. Suhrkamp, 2001 [1998], S. 188.

** Anm. d. Übersetzerin: Verweis auf Ángel Ramas grundlegenden Essay *La ciudad letrada*, der 1984 erschien.

Klasse oder Geschlecht geprägter Realitäten. Wir sahen das, was der chilenische Soziologe José Joaquín Brunner als »Stadt der Zeichen« beschrieben hat: ein Überqueren von Grenzen zwischen Hochgeistigem, Massenmedien und populären Ausdrucksformen, zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie zwischen diversesten Ideologien und Traditionen.

Die Modernisierung in Europa unterschied sich stark von der in Mexiko. Bei unseren Streifzügen durch die Stadt, so glaube ich, konnten wir die gesamte Vielfalt dieses sozialen Raums erleben, während wir mit den vorherrschenden Wahrnehmungsmodi des Sehens, Riechens, Schreibens und Miteinanderlebens brachen. Wir erfassten den Unterschied zwischen Raum und Ort, indem wir die intellektuelle Stadt durchzogen, die industrielle Stadt, die Stadt der Manufakturen, die Stadt als Klanglandschaft, die Stadt der sinnlos Schuftenden, die Stadt der informellen Wirtschaft und die Stadt des Abfalls. Dort verortete sich unsere Vision der Infrarealität: das, was für die Leute allgemein nicht sichtbar ist, oder das, was man aufgrund des eigenen Klassenprivilegs oder aufgrund eurozentrischer Blindheit versucht, aktiv zu ignorieren.

Paz war der Boss der literarischen Mafia Mexikos. Seine Macht reichte über das gesamte literarische Feld, Kunst und Kultur. Er war Förderer junger Dichter, bestimmte, was Poesie sein sollte, und definierte das Gedicht, er hatte Zugang zu den größten Verlagen des Landes, verfügte über Lesekreise, Museen und Galerien, war Mitglied in den wichtigsten Berufsverbänden, und die mexikanischen Autor:innen wurden nicht müde, ihn zu loben. Er war ein kultureller Caudillo und selbst eine Institution. Als Intellektueller und Diplomat hatte er dem Staatsapparat und auch der Wirtschaft immer nahegestanden, und er bereiste die Welt als ein Mann, dessen Prinzipien auf Freiheit, kritischem Denken und dem Ideal der Demokratie ruhten. In einer bestimmten Phase unterstützte er sogar seinerseits die Regierung und legitimierte das Regime von Salinas

de Gortari nach einer unsauberen Präsidentschaftswahl. Diese Legitimierung fand in Form zweier Artikel statt, die in *Vuelta* erschienen und die er in *Pequeña crónica de grandes días* (1990) noch einmal aufgreift. All das geschah kurz bevor er den Nobelpreis erhielt, nachdem Salinas de Gortari eine breit angelegte Kampagne für ihn lanciert hatte. Wir durchschauten schon damals Paz' Maskerade.

Palmireno Wie standen die Infrarealist-innen zur Idee eines ›Lateinamerika‹? Waren die sozialen und politischen Konflikte der 1970er Jahre entscheidend für die Bewegung?

Rubén Der Infrarealismus bestand nicht nur aus Mexikaner-innen, es waren auch Chilenen dabei und hier und da ein Dichter oder eine Dichterin aus Peru oder Argentinien. Wir fühlten uns als Teil Lateinamerikas, der Kultur, Geschichte, Literatur und natürlich der Poesie. Viele lateinamerikanische Lyriker hatten großen Einfluss auf uns: Vallejo, Huidobro, De Rokha, Gironde, Drummond, Cardenal, Hinojosa, Dalton, Parra, Lihn und sogar Borges. Eines der ersten Interessenfelder von Bolaño und Mario Santiago war die neue lateinamerikanische Poesie. Insbesondere ging es ihnen um das Entstehen eines neuen poetischen Kanons, eines Bruchs, der neue Formen bereithielt, komplexe Wirklichkeiten zu behandeln. Auf politischer Ebene oszillierte Lateinamerika beim Kampf um soziale, wirtschaftliche, politische und kulturelle Transformation zwischen zwei Möglichkeiten: allgemeine Wahlen versus Guerillakrieg. Die Sache mit den Wahlen endete häufig in einem Staatsstreich, wie in Guatemala, Brasilien und Chile. Es war unmöglich, die Gesellschaftsstrukturen ohne Einmischung der USA von Grund auf zu verändern. Gegen Ende der 1970er Jahre herrschten praktisch überall in Lateinamerika, mit Ausnahme von Nicaragua, Militärdiktaturen. Das prägte viele Menschen und ganze Generationen

von Aktivist:innen. Wir durchlebten das Scheitern der Revolution. Überlebten in einem von Gewalt, Korruption und politischer wie kultureller Repression geprägten Umfeld. In Mexiko wurde das ›der schmutzige Krieg‹ genannt.

Palmireno Im Vorwort zu *Ala prístina* (2021), einem Buch, das die Gedichte von Mara Larrosa versammelt, erwähnst du die Theorie der Intersektionalität von Kimberlé Crenshaw. Auf welche Weise ermöglicht der Blick auf Faktoren wie Klasse, ethnische Zugehörigkeit, Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung eine Neuinterpretation des Infrarealismus?

Rubén Das Konzept der Intersektionalität erlaubt es, soziale und kulturelle Phänomene in Hinblick auf die von dir genannten Aspekte zu analysieren, und diese Aspekte offenbaren auf einzigartige Weise die tiefe gesellschaftliche Ungleichheit sowie die entsprechende Erfahrung vieler Menschen, insbesondere von Frauen. Mexiko ist wie viele andere Länder klassistisch, rassistisch und homophob. In diesem Sinne halte ich die intersektionale Herangehensweise an den Infrarealismus für nützlich, denn die Frage nach Ethnizität, Klasse und sexueller Identität beziehungsweise sexueller Orientierung ist relevant, um die Gruppe der Infras zu erklären. Und insbesondere um das Schreiben von Mara Larrosa zu analysieren, spielt die Tatsache, dass sie eine Frau innerhalb einer Neoavantgarde-Gruppierung war, eine ebenso wichtige Rolle wie ihre eigene Wahrnehmung der Gesellschaft mit Fokus auf das Leben von Frauen. Im Vorwort wollte ich die Art und Weise hervorheben, wie sie andere Frauen und Individuen durch die Sinne und den Körper erfasst. Das Gedicht selbst wird bei ihr zum Körper, in dem sich Pulsbewegungen, Gerüche, Arten des Verstehens, Stimmen, Lust, Aktivität, soziale Räume mit einem ökologisch kritischen Blick auf die Welt kreuzen. Mara schrieb die

Gedichte in *Ala prístina* zwischen 1975 und 1977; sie war ihrer Zeit weit voraus. Ihre Poesie ist absolut originell.

Palmireno In deiner Kurzbiografie in *La Tinusa* betonst du, dass die Konzeption der integralen Poesie der *Hora Zero*-Bewegung, die in den 1970er Jahren in Peru aufkam, Anklang fand in der Art und Weise, wie du die Poesie dieser Zeit verstehst. In dem Manifest »Déjenlo todo, nuevamente« verkündet Bolaño: »Uns voraus geht Hora Zero.« In welchem Maß nahm *Hora Zero* den Infrarealismus vorweg?

Rubén Viele der Gruppenmitglieder lasen die Gedichte der *Hora Zero*, vor allem die ersten Bücher von Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz und Enrique Verástegui, als wir uns in der Gründungsphase des Infrarealismus befanden. Es gab eine unmittelbare Identifikation mit *Hora Zero* und uns vereinte die Rebellion, die Ablehnung der Poesie früherer Generationen und das Verständnis von Poesie als Herzstück der Revolte. Das Konzept des integralen Gedichts war für uns überaus attraktiv, das heißt, die Idee eines totalen, allumfassenden Gedichts, das eine Mischung oder Kombination aus Sprachen und Gattungen in einem einzigen Text vereint, um die vollständige Teilhabe des Dichters an sämtlichen Lebensbereichen darzustellen. Was dem Infrarealismus vorausging, war die bereits erwähnte Zeitschrift *Zarazo*, die Mario Santiago und José Antonio Suárez 1974 herausbrachten. Mit diesem Boulevardblatt wollte Santiago eine rebellische und radikale Dichter-innengruppe bilden, die sich den lokalen Strukturen der Literatur-Mafia widersetze und alternatives Material publizierte. Es erschien wie gesagt nur eine Ausgabe. Diese enthält eine Collage aus surrealistischen Texten, Dada, Beat aus den USA, *Hora Zero* aus Peru und marxistischer Theorie post-1968. Diese Liste an Materialien sollte auch Teil der ästhetischen, politischen und philosophischen Genealogie

des Infrarealismus werden. Die Gruppe um *Zarazo* konsolidierte sich jedoch nicht. Anderthalb Jahre später lernte Mario Santiago die künftigen Infrarealist-innen kennen.

Palmireno Im Jahr 2012 hast du zusammen mit John Burns *Una tribu de salvajes improvisando a las puertas del infierno: antología beat* herausgebracht. Auf welche Weise haben die Infrarealist-innen das Gedankengut der gegenkulturellen Bewegungen und der 1968er-Bewegung in Mexiko neu gefasst?

Rubén Einige Mitglieder des Infrarealismus hatten bereits über Rockmusik, persönlichen Kleidungsstil und politischen Aktivismus Berührungspunkte mit der Gegenkultur. Im Allgemeinen haben gegenkulturelle Bewegungen viele Widersprüche der mexikanischen Gesellschaft sichtbar gemacht, die Kulturlandschaft verändert und auch standardisierte Berufswünsche junger Menschen infrage gestellt. Auf einmal ergab es keinen Sinn mehr, Rechtsanwalt, Ingenieur, Arzt oder Professor werden zu wollen. Das Streben nach sozialem Aufstieg hatte keinen Wert mehr. Es galt nun, Berufe neu zu imaginieren, für eine neuartige Gesellschaft. Es galt, das egozentrische Individuum und seinen unendlichen Kampf um das materielle Wohl neu zu denken. Das Übel war natürlich der Kapitalismus und seine sich permanent vervielfältigende und ausweitende Maschinerie. Die 1968er-Bewegung und andere Studentenbewegungen aus den USA, Japan und natürlich Mexiko verhalfen jungen Menschen – insbesondere denjenigen, die sich für Kunst und Politik interessierten – zu neuen Formen des Ausdrucks und des Protests: Happenings, Improvisationstheater und Interventionen bei offiziellen Veranstaltungen. Außerdem wurde die Notwendigkeit deutlich, auf die Straße zu gehen und den öffentlichen Raum zu transformieren. Diese Aktionen hatten das Ziel, den Alltag zu verändern, und erforderten sowohl eine andere Art politischer Gruppen,

eine andere Art von Anführern als auch Mitglieder, die näher an den kulturellen Veränderungen waren oder die sogar selbst diese Veränderungen vorantrieben. Im Grunde fand eine Debatte über die Rolle linker und kommunistischer Parteien sowie über das vorherrschende Verständnis von Avantgarde statt. Diese Debatte war wichtig für uns, denn innerhalb des Infrarealismus gab es sowohl militante Mitglieder von (trotskistischen) Parteien als auch bloße Sympathisanten. Weil wir uns eben als neue ›Avantgarde‹ sahen.

Palmireno In *La Tinusa* führst du an, dass eines der Prinzipien des Infrarealismus darin bestand, »Leben und Poesie zu vereinen«. Diese Verbindung ist ein fundamentaler Aspekt der Wiederaufnahme und Neukonstituierung verschiedener Avantgarde-Bewegungen aus Lateinamerika und Europa. In der Einleitung zu *Perros habitados por las voces del desierto* hebst du hervor, dass Bolaños Manifest »einen Bruch des Infrarealismus mit den historischen Avantgarden markiert«. Wie lässt sich die Nähe beziehungsweise Distanz zwischen Infrarealismus und Surrealismus fassen?

Rubén Der Surrealismus übte aufgrund seiner virulenten Opposition gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft eine große Anziehung auf uns aus und wir sahen ihn als radikale Annäherung an die ästhetische Praxis. Zu Beginn begeisterte uns die Bandbreite des Surrealismus in Dichtkunst, Malerei und Kino, mit seiner Erforschung des Unbewussten, dem automatischen Schreiben, der Nutzung von Collagetechniken, Ideogrammen, dem Begriff der konvulsiven Schönheit und seinen Manifesten. Wie viele junge Dichter·innen verfassten auch wir unsere kollektiven Gedichte nach surrealistischer Manier, indem wir ein Blatt Papier herumgehen ließen, auf das jeder Dichter und jede Dichterin ein paar Verse schrieb, ohne sehen zu können, was in den Zeilen darüber stand. Doch bald begannen wir,

dem Gedankengut der Situationist-innen folgend, den »Reichtum des Unbewussten« und die Monotonie des automatischen Schreibens zu kritisieren. Außerdem sahen wir, dass der Surrealismus in den westlichen Kanon Einzug gehalten und sich institutionalisiert hatte. Die Surrealist-innen sahen Kunst als eine alternative Form des Wissens und als einzigen Raum der Transzendenz. Ihr Fokus lag auf dem Ästhetischen und sie ließen ethische Fragen sowie die kritische Haltung gegenüber der sozialen Position der Kunstproduzierenden beiseite. So blieben surrealistische Dichter-innen oder Künstler-innen in eben jener Tradition gefangen, die sie kritisierten und zerschlagen wollten. Die Surrealist-innen erschufen letztlich keine neuen Ausdrucksräume außerhalb der Institutionen.

Ich denke, dass die Verbindung von Poesie und Leben für die Infra-realist-innen eine Reaktion auf zwei Faktoren war. Es war nicht mehr möglich, Dichtende als Schöpfer-innen und Dichtende als Individuen, die Teil des sozialen Gefüges waren, voneinander zu trennen. Wir hielten es für notwendig, die Avantgarde in der Kunst und im Leben auszuagieren. Diese Einheit war integraler Bestandteil unserer Aktivitäten; entsprechend erklärte Bolaño in einem der Manifeste: »Unsere Ethik ist die Revolution, unsere Ästhetik das Leben: ein-und-dasselbe.«* Wir glaubten, dass bereits der Begriff Avantgarde problematisch war, denn er reproduzierte eine pyramidenförmige soziale Struktur innerhalb der Organisationen (eine Elite, die die Massen anleitet) und zementierte die gesellschaftlich etablierte Arbeitsteilung sowie die Privilegien der sogenannten Intellektuellen. Für uns ging es nicht darum, Macht zu erlangen oder die Literatur-Mafia zu ersetzen, sondern darum, sie restlos zu zerstören. Wir waren gegen jede Hegemonie. In meinen Augen markiert der Infra-realismus diesen Bruch mit den historischen Avantgarden.

* Anm. d. Übersetzerin: Das Zitat stammt aus »Déjenlo todo, nuevamente« von 1977.

Palmireno Wir wissen, dass Bolaño aufmerksamer Leser von Jorge Luis Borges war. Teilten die Infrarealist-innen dieses Interesse?

Rubén Wir Infrarealist-innen lasen alle Borges. Sowohl die Erzählungen als auch die Gedichte und andere hybride Texte. Aber es waren insbesondere Bolaño, José Peguero und Pita Ochoa, die immer wieder auf Borges zurückkamen. In zahlreichen Texten tritt Bolaño mit Borges in Dialog, wie du weißt, und schreibt dessen Erzählungen neu.

Palmireno War die brasilianische Literatur Teil des literarischen Repertoires der Infrarealist-innen?

Rubén In der konstituierenden Anfangsphase der Bewegung lasen wir sehr viele verschiedenartige Texte. Ich hatte ja schon Carlos Drummond de Andrade erwähnt. Aber wir lasen auch konkrete Poesie, die das Visuelle mit dem Akustischen verbindet, insbesondere Haroldo de Campos. Und natürlich führte uns diese Poesie wiederum zu anderen Lyrikern wie E. E. Cummings, Pound, Tablada, Mallarmé und anderen.

Palmireno Das Medium Kino ist in deinem poetischen Werk mindestens seit *Amor de lejos... Fools' love* (1986) präsent. Im Jahr 2011 hast du *Genealogías del presente y pasado: literatura y cine mexicanos* publiziert. Inwieweit klingt das Kino in der infrarealistischen Poesie an?

Rubén Etliche Gedichte der Infrarealist-innen sind deutlich kinematografisch: »Consejos de 1 discípulo de Marx« von Mario Santiago, »Reinventar el amor« von Bolaño, »Estrella Delta-Escorpio« von Pedro Damián Bautista, »El cielo tan cerca de la boca« von Mara Larrosa, wo verschiedene Szenen nebeneinandergestellt sind, »I kuik ome kuetzpalli (Canto de dos lagartija)« von Ramón Méndez Estrada, die Gedichte von Darío Galicia – seine

Gedichte sind manchmal wie Drehbücher und es wird permanent auf den Regisseur Vittorio De Sica referiert – und viele andere mehr. Marios Gedicht »Consejos« beginnt mit folgenden Versen: »Die Welt zeigt sich dir in Fragmenten / in Splittern: / einer melancholischen Miene erahnst du den Pinselstrich Dürers / von jemand Glücklichem das Gesicht eines begeisterten Clowns«. Der Dichter vereint hier Fragmente eines Ganzen, um die Gesamtheit der Wirklichkeit zu erfassen, die dem jungen Lyriker in seinem alltäglichen Leben und im Schaffensprozess begegnet. Der Rhythmus ist dabei fundamentaler Bestandteil der Sequenz des Gedichts, wie bei einem Film. Interessant ist, dass Santiago in einer Rezension von Ende 1976 für die Zeitschrift *Cambio*, in der er die neue mexikanische Poesie und den Infrarealismus ankündigt, schreibt: »Und schließlich fängt der Film gerade erst an.« Santiago sieht die infrarealistische Aktion als Film, als multidisziplinäre Kunst, als Zeugnis und ästhetisches Ereignis der Zeit. Ich muss noch hinzufügen, dass wir uns in den Jahren 1975 und 1976 keine deutsche, jugoslawische oder polnische Filmreihe entgehen ließen, wir verschlangen die ganze französische Nouvelle Vague und den italienischen Neorealismus, Alain Tanner, Fassbinder, Pasolini, Eisenstein, Sidney Lumet, Kurosawa, Bertolucci. Die Filmkultur war in diesen Jahren ziemlich reichhaltig.

Palmireno »Fortgehen! Dableiben! Zurückkehren! Aufbrechen! Der gesamte gesellschaftliche Mechanismus passt in diese Wörter.«* Dieses Zitat von César Vallejo ist ein Epigراف von *Nación Nómada* / *Nomadic Nation*. Du warst ja kürzlich verreist und hast mir in einer E-Mail geschrieben: »Es ist immer aufregend, in Mexiko-Stadt anzukommen.« Ist die Rückkehr auch eine Art und Weise, das infrarealistische Erleben neu zu definieren?

* Quelle: Vallejo, César: »Etwas identifiziert mich«. In: *Menschliche Gedichte / Poemas humanos*, hg. von Alberto Perez-Amador Adam, übers. von Curt Meyer-Clason. Rimbaud, 1998, S. 267.

Rubén Ja, natürlich, obwohl Mexiko-Stadt sich sehr verändert hat. Beispielsweise hatte die Metropole in den 1970er Jahren knapp unter sieben Millionen Einwohnerinnen, jetzt sind es über zehn Millionen und es ist schwer vorherzusehen, wo es enden wird. Wenn ich dort bin, ist eine meiner Hauptbeschäftigungen, durch die Stadt zu laufen und viele Stadtteile zu durchstreifen. Das Beste daran: Ich gehe zusammen mit den Infras. Bei unseren Streifzügen bringen wir einander auf persönlicher Ebene auf den neuesten Stand, wir sprechen über Bücher, Aktionen und Projekte. Und auch über die Vergangenheit, füllen Lücken und erneuern unsere kollektive Sicht über den Werdegang der Gruppe. Es ist, wie du sagst, eine Art des Neudefinierens und Fortführens des infrarealistischen Erlebens. Mitten im einundzwanzigsten Jahrhundert stelle ich fest, wie aktuell der Infrarealismus weiterhin ist. Denn die Welt steckt voller literarischer Mafias.

Los poetas ya no van a París

¿Qué hace, París, con los poetas
salidos de las colonias
proletarias?
¿Acaso convierte el odio
en el vino viejo
de la aristocracia
o crece el dolor
en los zapatos,
en los bolsillos del pantalón?
¿Aprenden, los poetas, el mercibocu
o trabajan de extras en películas
de ciencia ficción?
¿Una hembra les toma fotos
en las afueras de un mercado?
¿Miran a Vallejo
caminando por el boulevard Raspail
con su pan al hombro
y sus ojos tristes de burro?
Y aquí, mano, es la casa
donde Rimbaud y Verlaine
eran dos sillones fosforescentes.
Los poetas ya no van a París.
Andan de hospital en cantina,
de calle en fábrica,
de dancing en oficina,
de amigo en hembra
buscando el Lunes Padre.
*Reanudan el día de conejo,
la noche de elefante en descanso.*
Abordan autobuses
de todavía anoche
y no hay tiempo para maldecir el hueso,
el hijo, la hija

Die Dichter gehen nicht mehr nach Paris

Was macht Paris mit den Dichtern
die ihre proletarischen
Kolonien zurückließen?
Wird hier der Hass
zum alten Wein
der Aristokratie
oder wächst der Schmerz
im Schuh und in
den leeren Hosentaschen?
Lernen sie, die Dichter, das Merßibokuh
oder arbeiten sie als Statisten in
Science-Fiction-Filmen?
Fotografiert sie ein weibliches Wesen
am Rand eines Marktes?
Betrachten sie Vallejo
im Vorübergehen im Boulevard Raspail
mit seinem Brot auf der Schulter
und seinen traurigen Eselsaugen?
Und das hier, Bruder, ist das Haus
wo Rimbaud und Verlaine
zwei phosphoreszierende Sofas waren.
Die Dichter gehen nicht mehr nach Paris.
Sie gehen vom Krankenhaus zur Kneipe
von der Straße zur Fabrik
vom Tanztee zum Büro
vom Freund zum Liebchen
auf der Suche nach Vater Montag.
*Nehmen den Kaninchentag wieder auf
die Nacht des ruhenden Elefanten.*
Steigen in die Busse
von gestern Abend
und es ist keine Zeit, um den Knochen, den Sohn,
die Tochter zu verfluchen

—quién necesita zapatos, azteca boy?
No hay tiempo para los juegos florales
y aquellos sueños de rimbausitos
a los veinte años
y mujeres que han dicho hasta el nombre.
Los poetas ya no van a París.
Andan en el sur
donde la guerra continúa.
Andan en el norte
donde ha empezado la peste.

para José Peguero

(1986)

»Wer braucht schon Schuhe, Azteken-Boy?«
Es ist keine Zeit für Dichtwettbewerbe
und jene Träume zwanzig-
jähriger Mini-Rimbauds
und Frauen, die sogar ihren Namen verraten.
Die Dichter gehen nicht mehr nach Paris.
Sie ziehen in den Süden
wo weiter Krieg herrscht.
Ziehen in den Norden
wo die Pest begonnen hat.

für José Peguero

(1986)

Mapa del día

I am in all the places I
want to be

Camino por las
calles de Madison
mirando
en el horizonte
las montañas
de Oaxaca
and the clouds
playing tricks
on my gaze

Respiro
el olor de las jacarandas
y sudores
del D.F.
telling me
of secrets
wars
and public
pleasures

I find pieces of the moon
on my nails
murmurándome
de encuentros
en La Habana
Jalapa
y calle Dolores

Landkarte des Tages

I am in all the places I
want to be

Ich gehe durch die
Straßen von Madison
sehe dabei
den Horizont
die Berge
von Oaxaca
and the clouds
playing tricks
on my gaze

Ich atme
den Duft von Jacarandas
den Schweiß
von Mexiko-Stadt
telling me
of secrets
wars
and public
pleasures

I find pieces of the moon
on my nails
wie sie mir zumurmeln
von Treffen
in La Habana
Jalapa
und Calle Dolores

Escucho
el gemido del mar
del golfo
y del Pacífico
en un solo
y enorme latido

I feel Winter's air
of Minnesota
bringing me
mañanitas
frías
en Tijuana

Me voy a dormir
en el centro
de Monte Albán
bajo las estrellas
de octubre
and I wake up
on a bus ride
to Querétaro
in the middle
of January
or at the edge
of Lake Mendota
en una noche
de mayo

I am in all the places I
want to be

Ich höre
das Raunen des Meers
des Golfs
und des Pazifiks
in einem einzigen
riesengroßen Schwappen

I feel Winter's air
of Minnesota
bringing me
frischen
Taumorgen
in Tijuana

Ich gehe zum Schlafen
ins Zentrum
von Monte Albán
unter den Oktober-
sternen
and I wake up
on a bus ride
to Querétaro
in the middle
of January
or at the edge
of Lake Mendota
in einer Nacht
im Mai

I am in all the places I
want to be

Mi cuerpo
es un país
sin fronteras

Estoy aquí y aquí

Estratégicamente viviendo
Tactically speaking

(2021)

Mein Körper
ist ein Land
ohne Grenzen

Ich bin hier und hier

Lebe strategisch
Tactically speaking

(2021)

Vivir con la poesía bajo el brazo.

Conversación con José Peguero

*Los pájaros no hacen sino mirarnos
girando
si son cenizos miran a Mario Santiago
mas si son mirlos miran a Roberto
[...]
Son como un sol que se prende a medianoche
Y tiembla cuando sales totalmente cambiado
Yo toco la flauta cuando veo a uno de estos pájaros*

—José Peguero, «Los pájaros no hacen sino mirarnos»

Palmireno Podemos encontrar los nombres de Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño en los versos iniciales de «Los pájaros no hacen sino mirarnos», un poema publicado en la antología *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* (dirigida por Rubén Medina, 2014). Junto con ellos, usted participó en el movimiento infrarrealista en la Ciudad de México en la década de 1970. ¿Aún recuerda cómo los conoció?

José Lo recuerdo perfectamente. Ser un poeta es como vivir en un huracán siendo un pájaro, para algunos es como hacer una confesión, para otros es como tomar las armas. A los primeros poetas infrarrealistas que conocí fueron Roberto y Bruno [Montané] el día que fuimos a

inscribirnos en el taller de poesía de Casa del Lago. Estaban en la entrada y, cuando preguntamos dónde se podía uno inscribir en el taller, pidieron ver los poemas que llevaba. Luego de echar una mirada, señalaron con un gesto una oficina. Más tarde conocí a Mario Santiago, que palomeó un poema que leí ese día, «El descuartizado a consigna». La intervención de Roberto en el taller de poesía era con comentarios muy suaves, delicados, cargados con mucho conocimiento, mas las intervenciones de Mario Santiago eran un torbellino en pleno parto. Aún recuerdo los comentarios acerca de otros poemas que se leyeron ese día. El sarcasmo ante el poema individual sin energía, que florecía en boca de Mario Santiago en la lectura de los poetas de otros grupos, y el amor hacia toda la tribu son la columna vertebral de esta historia. De ahí para acá es que empecé a ver a los poetas como *rara avis*, con admiración y respeto, claro, sobre todo a los que quieren regresar a Nefelococigia y que, en vez de poemas, sueltan plumas.

Palmireno En 1976, los infras publicaron *Pájaro de calor: ocho poetas infrarrealistas*, un libro que contiene textos escritos por usted, Bolaño, Papasquiario, Rubén Medina, Mara Larrosa y otros. ¿Eran los pájaros un símbolo del grupo?

José No eran un símbolo, ni siquiera se hablaba de Nefelococigia, mas ahora sí lo son. El mundo al que pertenecen los poetas es ese, el de los pájaros que se enfrentan a los dioses del Olimpo y fundan su casita en el aire. Explicar esto es ocioso, pero no puedo dejar de decir que un poema es una combinación de mensaje divino en medio de una pelea, ya sea de barrio o en tu recámara. Y ese mensaje, curiosamente, hace que des un golpe en tu defensa. Puede ser involuntario, sí. La habilidad hará que procures poemas con frecuencia.

Palmireno Casi cincuenta años después del inicio del infrarrealismo en la Ciudad de México, ¿qué momentos destacaría en la historia del movimiento?

José La reinención de la poesía, sobre todo. En cualquier momento sucede un poema y ahí está un poeta infrarrealista para contarlo. Por ejemplo, ahora, cuando suceden actos que la ciencia ficción enumera como parte de la vida cotidiana, los ingenieros estelares, para trazar una carretera nueva, sueltan a un infrarrealista para que les indique el camino. Me quedo con las lecturas en los cafés, fondas, taquerías y cantinas de la ciudad. Sobre todo, remarcar el proceso de creación colectiva del poema, sin dejar de ver la aportación individual. La necesidad de saber cómo estaba Darío Galicia después de la operación y el encuentro casual con las mujeres infrarrealistas a la vuelta de la esquina después de que caminaron al grito de «machito deprimente, impotente seguramente» y tratábamos de saltar esa cuerda con la complicidad que te proporciona caminar al lado de mujeres que voltean a verles las nalgas a los hombres igualito a como lo hacemos con las mujeres. Una jornada de enfrentamientos de distintos símbolos era considerada una batalla de bombas molotov y gases lacrimógenos y así regresábamos a casa no sin antes haber pergeñado la siguiente aventura. Los actos ahí quedan, la necesidad de abrir los caminos de la poesía era la constante. La hermandad a toda hora, la solidaridad entre uno y otro. Un ejemplo es el momento en el que llega Roberto Bolaño a la lectura de poesía que Mario Santiago y otros poetas dan en Casa del Lago y pide ayuda para hacer su mudanza, pues se va a vivir a Cuernavaca con Lisa Johnson, y Mario Santiago abandona el recital en ese momento.

La erudición de Mario Santiago sobre poetas de países tan inverosímiles es punto medular. La lectura, el robo de libros, la escritura en todas partes y en todo momento

también son medulares. Hicimos varios tipos de juegos de escritura colectiva, tanto de poemas nuestros como de poetas que inventamos, antologías de poetas portugueses o griegos: el ejemplo de Mario Santiago escribiendo mientras se baña es uno, otro es escribir sobre los libros cuando no son de uno, como cuando fuimos a una exposición del grupo Suma – movimiento artístico con el que estamos hermanados y con el que crecimos juntos – y una instalación era de libros fabricados a mano, los mismos que terminaron garrapateados con poemas que escribimos hasta que nos echaron de ahí.

Todo esto no deja de ser anecdótico ante la necesidad imperiosa de transformar el modo de hacer poesía. El poeta es el vago subyugante que sabe de todo, el maestro que es fiel a la amistad sobre todas las cosas. La consigna «Déjenlo todo, nuevamente» se aplica en la vida cotidiana de cada uno.

Finalmente, la aparición del poema infrarrealista de gran aliento como es «Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger» de Mario Santiago y que marca un principio en la poesía.

Palmireno ¿Cómo evalúa el papel de las escritoras en la producción poética y en la actuación del grupo infrarrealista en México?

José Sorprendente. Audaz. Amoroso. Cómplice. Mientras nosotros describíamos el mundo, ellas lo cambiaban, por eso sus poemas son más interesantes ahora. La Revolución está ahí. Y aportan una carcajada de frescura con su presencia y la poesía y las cartas que escriben, en las que la confesión de su ser mujer, hembra, carnala, compañera es, para nosotros, profunda, de denuncia vital, de transformación en vivo de la sociedad que sufrimos y hallazgo fugaz de la que anhelamos. Admirable en verdad.

Palmireno ¿De qué manera la vivencia en la Ciudad de México (las caminatas, la vida bohemia y la participación en eventos literarios, por ejemplo) fue decisiva para la formación del movimiento infrarrealista?

José No hay mejor manera de conocer una ciudad que caminando. Además de que mientras caminas vas orando, te concentras en tu objetivo mediato e inmediato. Caminar con los infrarrealistas era más que azaroso: con Roberto era el descubrimiento de un gran lector, con Mario era como viajar con Cristóbal Colón. Leo y releo a Roberto, quien para mí está lleno de guiños, y a Mario también, lo sé de memoria y lo disfruto mucho. Lamento que no estén todos los días.

Palmireno ¿Cómo se opusieron los infrarrealistas a las instituciones literarias mexicanas en los años setenta?

José La oposición se hizo por necesidad, al ver que lo que se estaba haciendo y promoviendo como la nueva poesía era un pálido remedo donde nada se oye. Salimos a destruir el mundo y a construir desde sus restos humeantes. Extendimos la mano y ofrecimos un verso limpio directo al corazón y a la mente de los jóvenes. Aún recuerdo las palabras de una chiquilla, Penélope Muñoz, que dijo de la nada: cuando te conocí supe que me gustaban más los poetas que la poesía. Íbamos a todos los actos culturales (exposiciones, presentaciones de libros y conferencias) y arremetíamos con toda la energía posible en contra de esa pazguatería que se ufanaba de mostrarse en público. El miedo invadía los recintos. Nos cerraron todas las puertas. Ese es el precio que hay que pagar y que pagamos con gusto.

Palmireno ¿De qué modo el Movimiento Hora Zero, surgido en Perú al principio de los años setenta, ofrecía un camino alternativo?

José Compartimos el caos y, al igual que ellos, nos propusimos describirlo, destruir y construir sobre las ruinas. Los manifiestos de Hora Zero los hicimos nuestros. Son nuestros hermanos. Sus poemas iban de mano en mano entre los infras. Mario Santiago dijo que él era el primer poeta peruano nacido en México. Imagínate.

Palmireno «En México son muy rencorosos. Aunque tratamos de no ceñirnos al país, pues el movimiento tiene raíces que se han echado en varias partes, antes quiero recordar que nos antecedió el movimiento estridentista en México, que trataba de llevar los postulados de la Revolución, en los años veinte, el cual fue desaparecido de la historia literaria del país. Yo estoy convencido de que esto nos está pasando, o nos ha estado pasando: nos han hecho a un lado, hasta el momento actual.» Usted hizo esa afirmación en Casa Amèrica Catalunya en 2017 (publicada en *Guaraguao* 56, 2018). ¿Cómo repercutió en el infrarrealismo el programa estridentista?

José Nos proporcionó un poco de audacia ante los que nacieron como nuestros adversarios, todos nacidos con fórceps de Los Contemporáneos. Iluminó el asombro que teníamos ante ellos, pero nos cosquilleaba que no les reconocieran su aportación y que fueran ignorados. Los trataban como unos chiquillos sin valor alguno, como si no hubiera habido una revolución en México y los estridentistas fueran los voceros. Como bien sabes, Manuel Maples Arce protegió y respaldó la labor de varios poetas, entre ellos a Octavio Paz, quien por ningún motivo fue recíproco en su trato con él. Octavio Paz fue su ayudante en la embajada de Japón mientras Manuel Maples Arce era el embajador y los seguidores de Paz y él mismo lo hacían a un lado. En las antologías que Paz realizó, solo una vez hizo mención a Maples Arce. Jamás lo publicó en sus revistas, menos a los otros miembros del movimiento estridentista. Imagina la sorpresa de Octavio Paz después

de las entrevistas que realizó Roberto Bolaño y que fueron publicadas precisamente en la revista *Plural*, que Paz dejó por un golpe que le dieron al periódico que la auspiciaba, el *Excelsior* de Julio Scherer. En esa revista volvió a publicar Maples Arce un texto que se titula «¡Italia!, ¡Italia!» y que narra las aventuras que vivió cuando fue destituido como encargado de negocios de México en Italia por una maniobra de Jaime Torres Bodet, el mismísimo demonio Contemporáneo traicionero. Ese texto de Maples Arce es una joya. Y nosotros somos hijos del 68 y de las revoluciones truncadas de Latinoamérica. Ahí seguimos.

Palmireno La reelaboración de elementos de un texto de André Breton («Lâchez tout», *Littérature*, abril de 1922) es central en «Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista», escrito por Bolaño y publicado en *Correspondencia Infra* (octubre–noviembre de 1977). ¿La ética y la estética del movimiento surrealista fueron importantes para otros miembros de la «comunidad infra»?

José *Los detectives salvajes* lo debería firmar Ray Bradbury y «Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger» que lo firme Julio Verne. Por supuesto que sí, es lo que nos ha mantenido unidos. Besamos el destino haciendo de nuestra vida vivir con la poesía bajo el brazo, aunque no se escriba mucho sobre eso: «Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida»* es singular y plural. Hacemos lo que se puede en cualquier lugar donde aparecemos, aunque a veces tenemos razón. La inspiración es como un mosquito, si no lo matas, no te dejará dormir.

* La cita procede de Bolaño, Roberto. «Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista». *Correspondencia Infra* 1, octubre–noviembre 1977, pp. 5–11, p. 8.

Palmireno «¡La imaginación por favor!» El último verso de su poema «Notas para una infraestructura infrarrealista (fragmentos)», publicado en la revista *Plural* (diciembre de 1976), parece hacer eco de las ideas del Mayo del 68. ¿En qué medida los movimientos contraculturales impactaron en el infrarrealismo?

José Totalmente. En el grupo hay poetas mexicanos de diferentes estados donde se ha vivido de varias maneras la represión y algunos fueron capturados y hechos prisioneros o perseguidos. Roberto en Chile, Edgar Altamirano en Guerrero, por decir algo. Otros terminaron exiliados o autoexiliados, pero todos con una conciencia de clase que abarcaba varias corrientes ideológicas. Los hermanos Ramón y Cuauhtémoc Méndez, además de trotskistas, eran sindicalistas. Yo viví el 68 en la adolescencia, mi escuela fue ametrallada por el ejército y perdí un par de años de escuela pues no quería regresar a estudiar. Años después, me hice consciente de que no iba a permitir bajo ninguna circunstancia que mi hijo fuera perseguido por la policía ni por ningún gorila parecido y participé en películas documentales sobre el 68.

Palmireno ¿En la década de 1970, los infrarrealistas leían y discutían los libros de Jorge Luis Borges?

José Curiosamente, sí. Aunque no aparecemos todavía en el diccionario de la Real Academia Española, sí, lo leemos, sobre todo lo que tiene que ver con la venganza y con el pájaro Goofus, que tan bien describe Jorge Luis Borges. El pájaro que vuela al revés porque no le interesa saber a dónde va a llegar, sino de dónde salió.

Palmireno Usted es poeta y cineasta. ¿El interés por el cine era compartido con los infrarrealistas en la década de 1970? ¿Hay guiones escritos por otros infrarrealistas?

José Los hermanos Méndez ganaron un concurso de guion y Roberto Bolaño escribió por lo menos una obra de teatro. Íbamos con regularidad al cine. Con Roberto, vi *Alicia en las ciudades* (1974) de Wim Wenders, *El miedo del portero ante el penalti* (1972), con guion de Peter Handke (a quien ya leíamos), y *Delicias turcas* (1973) de Paul Verhoeven, la única vez que se pasó en México, ya que salimos conmovidos y hablamos varias veces de esta película. Alicia Scherson tuvo un gran acierto al escoger a Rutger Hauer como el personaje de la película *Il futuro*, realizada en 2013 y basada en *Una novelita lumpen* (2002) de Bolaño, siempre se lo quise decir. Con Mario Santiago ni qué decir, íbamos a la Muestra de Cine que atraía a todo el mundo año tras año. No te la podías perder. Mi hijo Boris por poco nace al final de *Las mil y una noches* (1974) de Pasolini. No vi el final de la película hasta varios años después.

Palmireno En 2013, usted dirigió *Un viaje a Estridentópolis*, un documental acerca del movimiento estridentista. ¿En cierto modo, esa película es una forma de demostrar que el infrarrealismo sigue vivo?

José Hubieran preferido que estuviéramos muertos todos aquellos que ocupan un puesto en la burocracia cultural. Curiosamente, los que dominaban el espacio cultural de las instituciones no se han ido. Somos un país de ideas pobres y de gente pobre, tenemos que lidiar con eso todos los días. Hay que enseñarle a leer al pueblo primero y si leen sus libros, mejor. Antes era con la ignorancia y la brutalidad, nos querían desaparecer, ahora nos ignoran. Mas los jóvenes siguen nuestro impulso. He ido a presentaciones y en una de esas me pasó, un día, que un joven se arrodilló delante de mí con lágrimas en los ojos por el milagro de verme vivo, pues creía que todos los infrarrealistas estábamos muertos y eso me impresionó. Por eso es que creo que debemos difundir el infrarrealismo.

En el amor no somos más que pintores rupestres.
Aun cuando hagamos el amor en el supermercado o
en el Museo de Arte Moderno.

José Peguero
Movimiento Infrarrealista
Julio de 2025
México

Ein Leben mit Poesie unterm Arm. Gespräch mit José Peguero

*Die Vögel tun nichts als uns betrachten
kreisend
sind es Spottdrosseln, so blicken sie auf Mario Santiago
doch sind es Amseln, so blicken sie auf Roberto
[...]
Sie sind wie eine um Mitternacht aufgehende Sonne
Zitternd, wenn du völlig verändert herauskommst
Ich spiele die Flöte, wenn ich einen dieser Vögel sehe*

–José Peguero, »Die Vögel tun nichts als uns betrachten«

Palmireno In den ersten Versen deines Gedichts
»Die Vögel tun nichts als uns betrachten« tauchen die
Namen von Mario Santiago Papasquiaro und Roberto
Bolaño auf. Dieses Gedicht erschien in der Anthologie
*Perros habitados por las voces del desierto: poesía
infrarrealista entre dos siglos* (2014, herausgegeben von
Rubén Medina). Zusammen mit ihnen warst du in den
1970er Jahren Teil der infrarealistischen Bewegung in
Mexiko-Stadt. Erinnerst du dich noch, wie ihr euch
begegnet seid?

José Ich erinnere mich ganz genau. Dichter·in zu sein
ist, wie als Vogel in einem Hurricane zu leben, für einige
bedeutet es so etwas wie die Beichte ablegen, für andere
ist es der Griff zur Waffe. Die ersten infrarealistischen

Dichter, die ich kennengelernt habe, waren Roberto und Bruno [Montané], an dem Tag, als wir uns für die Poesiewerkstatt in der Casa del Lago angemeldet haben. Sie standen am Einlass und als wir fragten, wo man sich für die Poesiewerkstatt anmelden konnte, wollten sie die Gedichte sehen, die ich mitgebracht hatte. Nach einem prüfenden Blick zeigten sie mir den richtigen Raum. Später lernte ich Mario Santiago kennen, der es auf ein Gedicht abgesehen hatte, das ich an dem Tag vortrug: »El descuartizado a consigna«. Robertos Wortmeldungen in der Werkstatt waren sehr sanft, vorsichtig, getragen von einem tiefen Wissen, die von Mario Santiago dagegen waren ein Wirbelwind in den Geburtswehen. Ich erinnere mich noch an Kommentare zu anderen Gedichten, die an dem Tag gelesen wurden. Der Sarkasmus, der angesichts einzelner energieloser Texte in Mario Santiagos Mund erblühte, wenn wir Dichter-innen anderer Gruppen lasen, bildete zusammen mit der Liebe zur gesamten poetischen Sippe das Rückgrat dieser Geschichte. Seitdem sehe ich Dichter-innen als Paradiesvögel, betrachte sie mit Respekt und Bewunderung, natürlich besonders diejenigen, die in ihr Wolkenkuckucksheim zurückkehren wollen und statt Gedichten Federn lassen.

Palmireno Im Jahr 1976 publizierten die Infrás die Anthologie *Pájaro de calor: ocho poetas infrarrealistas*, die Texte von dir, Bolaño, Papasquiaro, Rubén Medina, Mara Larrosa und anderen versammelt. War der Vogel ein Symbol der Gruppe?

José Nein, kein Symbol, man sprach damals noch nicht einmal von Wolkenkuckucksheim, aber inzwischen ist das anders. Dichter-innen gehören jener Welt an, in der die Vögel den olympischen Göttern begegnen und ihr Heim in den Wolken einrichten. Das weiter auszuführen, wäre müßig, aber ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass ein Gedicht sowohl göttliche Botschaft ist als auch eine, die

aus einem Kampf entsteht, sei es ein Kampf auf der Straße oder im stillen Kämmerlein. Und diese Botschaft führt kurioserweise dazu, dass du in Abwehr um dich schlägst. Das kann unfreiwillig sein, ja. Mit etwas Übung wirst du dich aber immer häufiger an Gedichten versuchen.

Palmireno Welche Momente würdest du beinahe fünfzig Jahre nach Beginn des Infrarealismus in Mexiko-Stadt in der Geschichte der Bewegung hervorheben?

José Vor allem die Neuerfindung der Poesie. Jederzeit kann ein Gedicht geschehen, und ein-e infrarealistische-r Dichtende-r kommt, um es zu realisieren. Beispielsweise jetzt, da Dinge Wirklichkeit werden, die schon in der älteren Science-Fiction als Teil des Alltags vorkommen, lassen Raumfahrtingenieur-innen einen Infrarealisten los, damit er ihnen den Weg weist. Ich verweile mit meinen Lektüren in den Cafés, Gasthöfen, Imbissen und Kneipen der Stadt. Vor allem geht es darum, den kollektiven Schaffensprozess eines Gedichts zu betonen, ohne den je individuellen Beitrag zu übersehen. Die Notwendigkeit zu wissen, wie es Darío Galicia nach der Operation und der zufälligen Begegnung mit den infrarealistischen Frauen ging, die ihn hinter einer Häusercke erwarteten, nachdem sie »kleiner dummer Macho, impotenter Sack, du« skandierend marschiert waren. Wir versuchten, diese Herausforderungen anzunehmen und Verbundenheit zu signalisieren, indem wir neben Frauen gingen, die sich umdrehten, um Männern auf den Hintern zu schauen, genau wie wir es mit den Frauen machten. Ein Tag des Clashes verschiedener Symbole war einem Kampf mit Molotowcocktails und Tränengas gleichwertig, und so kehrten wir zurück nach Hause, nicht ohne zuvor das nächste Abenteuer zu planen. Die Taten bleiben; die Notwendigkeit, die Pfade der Poesie zu öffnen, war unsere Konstante. Die Geschwisterlichkeit zu jeder Stunde, die Solidarität untereinander. Ein Beispiel dafür ist der

Augenblick, als Roberto Bolaño zur Lesung von Mario Santiago und anderen in die Casa del Lago kommt, und um Hilfe bei seinem Umzug bittet, weil er mit Lisa Johnson nach Cuernavaca zieht, und Mario Santiago bricht die Lesung unverzüglich ab.

Mario Santiagos umfassendes Wissen in Sachen Dichter-innen aus den unwahrscheinlichsten Ländern ist ein Kernpunkt der Bewegung. Das Lesen, der Bücherklau, das Schreiben an allen möglichen und unmöglichen Orten und zu jeder Zeit gehören ebenfalls zum Kern der Bewegung. Wir spielten auch verschiedene Methoden des kollektiven Schreibens durch, sowohl mit unseren Gedichten als auch mit Dichter-innen, die wir erfanden, mit Anthologien portugiesischer oder griechischer Stimmen. Ein Beispiel ist Mario Santiago, wie er beim Baden schreibt, ein anderes ist das Schreiben in Bücher, die uns nicht gehören, wie damals, als wir zu einer Ausstellung der Gruppe *Suma* gingen – eine Kunstbewegung, mit der wir eng verbunden waren und mit der wir zusammenwuchsen. Und eine ihrer Installationen bestand aus handgefertigten Büchern, die wir wiederum mit unseren Gedichten bekritzelten, bis man uns hinauswarf.

All das ist durchaus anekdotisch angesichts der dringenden Notwendigkeit, die Art und Weise zu verändern, wie Poesie gemacht wird. Dichter-innen sind bezaubernde Faulpelze, die alles wissen, Lehrmeister-innen, die vor allen Dingen der Freundschaft treu verschrieben sind. Die Losung »Déjenlo todo, nuevamente« findet Anwendung im alltäglichen Leben jedes und jeder Einzelnen.

Und schließlich das Aufkommen des infrarealistischen Gedichts als großer Wurf wie »Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger« von Mario Santiago, das ein Prinzip der infrarealistischen Poesie markiert.

Palmireno Wie bewertest du die Rolle von Autorinnen bei der poetischen Produktion und den Aktivitäten der infrarealistischen Bewegung in Mexiko?

José Überraschend. Kühn. Liebevoll. Verschwörerisch. Während wir die Welt beschrieben, haben sie sie verändert, deswegen sind ihre Gedichte heute interessanter. Sie tragen die Revolution in sich. Und steuern ein lautes, freches Lachen bei, durch ihre Anwesenheit, ihre Poesie und ihre Briefe, in denen wir die tiefe Bekenntnis zum Frausein, Weiblichsein, Sinnlichsein, Kameradinsein wahrnehmen, die eine lebensnotwendige Anklage transportieren, eine in Echtzeit vollzogene und erlittene Transformation der Gesellschaft und das flüchtige Erlangen dessen, was wir ersehnen. Wahrhaft bewundernswert.

Palmireno Auf welche Weise war das alltägliche Erleben in Mexiko-Stadt – die Streifzüge, das Boheme-Leben und die Teilnahme an Literaturveranstaltungen beispielsweise – entscheidend für die Herausbildung der infra-realistischen Bewegung?

José Es gibt keine bessere Methode, eine Stadt kennenzulernen, als zu Fuß. Das Gehen ist ein Gebet, und man konzentriert sich dabei auf das mittelbare und unmittelbare Ziel. Mit den Infrealist-innen die Stadt zu durchstreifen, war mehr als waghalsig: Mit Roberto konnte man diesen als großen Leser entdecken, mit Mario war es wie eine Reise mit Christoph Kolumbus. Ich lese Roberto immer und immer wieder, für mich steckt er voller Augenzwinkern, und Mario auch, das weiß ich aus meiner Erinnerung und genieße es sehr. Ich bedaure sehr, dass sie nicht mehr täglich hier sind.

Palmireno Auf welche Weise haben sich die Infrealist-innen den Institutionen des mexikanischen Literatur-Establishments der 1970er Jahre entgegengestellt?

José Unsere Opposition war eine Notwendigkeit, wir sahen, dass das, was als neue Poesie produziert und vermarktet wurde, nichts mehr als ein blasser Abklatsch

war, der nichts zu sagen hatte. Wir gingen hinaus, um die Welt zu zerstören und aus den rauchenden Resten etwas Neues aufzubauen. Wir streckten die Hände aus und boten saubere Verse an, die direkt ins Herz und in den Geist der jungen Menschen gelangten. Ich erinnere mich noch genau an die Worte einer jungen Frau, Penélope Muñoz, die aus dem Nichts heraus sagte: Als ich dich kennengelernt habe, wusste ich, dass ich die Dichter lieber mag als die Gedichte. Wir gingen zu sämtlichen Kulturveranstaltungen – Ausstellungen, Buchvorstellungen, Vorträgen – und setzten all unsere verfügbare Energie gegen die Dummheit ein, die sich prahlerisch in der Öffentlichkeit breitgemacht hatte. Die Angst hielt Einzug in die hohen Häuser. Sie verschlossen uns sämtliche Türen. Diesen Preis muss man zahlen, und wir zahlten ihn mit Freude.

Palmireno Auf welche Weise bot die zu Anfang der 1960er Jahre in Peru entstandene Bewegung *Hora Zero* einen alternativen Weg?

José Wir teilen das Chaos, und genau wie *Hora Zero* nahmen wir uns vor, es zu beschreiben, zu zerstören und auf den Ruinen neu zu bauen. Wir haben uns die Manifeste von *Hora Zero* angeeignet. Wir sind Geschwister. Ihre Gedichte gingen bei den Infras von Hand zu Hand. Mario Santiago sagte einmal, er wäre der erste peruianische Dichter, der in Mexiko geboren wurde. Das stelle man sich mal vor.

Palmireno »In Mexiko ist man recht nachtragend. Obwohl wir versuchen, uns nicht an dieses Land zu binden, denn die Bewegung hat ja durchaus an verschiedenen Orten Wurzeln geschlagen, möchte ich noch einmal daran erinnern, dass uns in Mexiko die *Estridentistas* vorausgingen. Sie versuchten in den 1920er Jahren, die Postulate der Revolution in die Literatur zu

übertragen, was allerdings aus der Literaturgeschichte des Landes getilgt wurde. Ich bin überzeugt davon, dass dies mit uns nicht geschieht oder geschehen ist: Man hat uns nicht beiseitegeschoben, zumindest bis heute nicht.« Diese Worte hast du 2017 in der Casa Amèrica Catalunya vorgetragen und in der Zeitschrift *Guaraguo* (56, 2018) publiziert. Welchen Einfluss hatte im Rückblick das Programm der *Estridentistas* auf den Infrarealismus?

José Der *Estridentismo* vermachte uns seine Kühnheit denen gegenüber, die als unsere Gegner, durch die Geburtszange der *Contemporáneos*, auf die Welt gekommen waren. Er entfachte unser Erstaunen und kitzelte uns insofern, als sein Beitrag nicht anerkannt und sie als Gruppe ignoriert wurden. Die *Estridentistas* wurden wie wertlose Burschen gehandelt, als hätte es keine Mexikanische Revolution gegeben, deren Sprecher die *Estridentistas* gewesen waren. Wie du ja weißt, hat Manuel Maples Arce die Arbeit verschiedener Dichter-innen unterstützt und geschützt, darunter Octavio Paz, der dieses kollegiale Verhalten keineswegs erwiderte. Als Manuel Maples Arce Botschafter Mexikos in Japan war, arbeitete Octavio Paz als sein Assistent. Seine Anhänger und Paz selbst betrachteten Maples Arce als Nebenfigur. In den Anthologien, die Paz herausgab, wird Maples Arce nur ein einziges Mal erwähnt. Paz hat ihn niemals in seinen Zeitschriften publiziert, ganz zu schweigen von den anderen Mitgliedern der *Estridentistas*. Stell dir Octavio Paz' Überraschung angesichts der Interviews von Roberto Bolaño vor, die ausgerechnet in der Zeitschrift *Plural* erschienen. Paz hatte sie nach einem schweren Schlag gegen Julio Scherers Zeitung *Excelsior* verlassen, die Schirmherrin von *Plural* war. In dieser Zeitschrift publizierte nun Maples Arce einen Text mit dem Titel »¡Italia!, ¡Italia!«, in dem er erzählt, wie er auf abenteuerliche Weise den Posten des Wirtschaftsattachés Mexikos in Italien verlor, und zwar durch die

Machenschaften von Jaime Torres Bodet, dem teuflischen Verräter aus den Reihen der *Contemporáneos*. Dieser Text von Maples Arce ist ein Juwel. Und wir sind die Kinder der 1968er-Bewegung und aller im Keim erstickten Revolutionen Lateinamerikas. Und genau so machen wir weiter.

Palmireno Die Verarbeitung von Elementen eines Textes von André Breton (»Lâchez tout«, *Littérature*, April 1922) spielt eine zentrale Rolle beim ersten infrarealistischen Manifest »Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista« von Roberto Bolaño, das in *Correspondencia Infra* (Oktober–November 1977) erschien. Waren Ethik und Ästhetik der Surrealist-innen wichtig für die infrarealistische Gemeinschaft, die »comunidad infra«?

José *Die wilden Detektive* müsste eigentlich von Ray Bradbury unterzeichnet sein und »Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger« von Jules Verne. Natürlich, denn das hat uns Zusammenhalt verliehen. Wir haben das Schicksal geküsst und uns einem Leben mit Poesie unterm Arm verschrieben, obwohl darüber nicht viel geschrieben wurde: »Unsere Ethik ist die Revolution, unsere Ästhetik das Leben« ist einzigartig und vielfältig.* Wir tun, was wir können, wo immer wir gerade auftauchen, und manchmal haben wir sogar recht. Inspiration ist wie eine Stechmücke, entweder du tötest sie oder du tust kein Auge zu.

Palmireno Der letzte Vers aus deinem Gedicht »Notas para una infraestructura infrarrealista (fragmentos)«, das in der Zeitschrift *Plural* im Dezember 1976 publiziert wurde, scheint auf die Gedanken aus dem Mai 1968

* Das Zitat stammt aus: Bolaño, Roberto. »Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista«. *Correspondencia Infra* 1, Oktober–November 1977, S. 5–11, hier S. 8.

anzuspielen: »¡La imaginación por favor!«. In welchem Maß haben gegenkulturelle Bewegungen den Infrarealismus beeinflusst?

José Komplette. In der Gruppe finden sich mexikanische Dichter-innen aus verschiedenen Staaten, in denen unterschiedliche Formen der Repression ausgeübt wurden, einige waren im Gefängnis oder wurden verfolgt. Roberto in Chile, Edgar Altamirano in Guerrero, um nur zwei Beispiele zu nennen. Andere gingen ins Exil, freiwillig oder unfreiwillig, aber alle brachten ein Klassenbewusstsein verschiedener ideologischer Ausrichtung mit. Die Brüder Ramón und Cuauhtémoc Méndez waren sowohl Trotz-kisten als auch Gewerkschaftler. Ich habe 1968 als Jugendlicher erlebt, wie meine Schule vom mexikanischen Militär beschossen wurde, und ich habe, weil ich nach diesem Erlebnis nicht mehr dorthin zurückwollte, ein paar Schuljahre verloren. Viel später war es mir wichtig, dass mein Sohn niemals von der Polizei oder irgendwelchen anderen Schergen verfolgt wird, und ich leistete meinen Beitrag zu einer Reihe Dokumentationen über das Jahr 1968.

Palmireno In den 1970er Jahren lasen und diskutierten die Infrarealist-innen die Werke von Jorge Luis Borges, richtig?

José Erstaunlicherweise, ja. Obwohl wir noch nicht in den Nachschlagewerken der Königlichen Akademie der Spanischen Sprache vorkommen, haben wir Borges gelesen, vor allem die Texte, die von Rache handeln oder von dem Vogel Goofus, den Borges so wunderbar beschreibt. Dieser Vogel fliegt rückwärts, weil nicht sein Ziel ihn interessiert, sondern sein Ursprung.

Palmireno Du arbeitest ja mit Poesie und Film. War die Begeisterung für das Kino etwas, das die Infrarealist-innen in den 1970er Jahren teilten? Gibt es von anderen Infrarealist-innen verfasste Drehbücher?

José Die Méndez-Brüder haben einen Drehbuch-Wettbewerb gewonnen und Roberto Bolaño hat ja mindestens ein Theaterstück verfasst. Wir gingen regelmäßig ins Kino. Mit Roberto habe ich Wim Wenders' *Alice in den Städten* (1974) gesehen, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1972), der ja auf einem Buch von Peter Handke basiert, den wir natürlich gelesen hatten, und wir besuchten die einzige Vorstellung von *Türkische Früchte* (1973) von Paul Verhoeven in Mexiko, der Film bewegte uns sehr und war noch etliche Male Thema. Alicia Scherson wiederum hat mit Rutger Hauer als Hauptrollenbesetzung von *Il Futuro – eine Lumpengeschichte in Rom* (2013), der auf Roberto Bolaños *Una novelita lumpen* von 2002 basiert (2010 in deutscher Übersetzung als *Lumpenroman* erschienen), einen absoluten Glücksgriff getan, das wollte ich ihr schon immer mitteilen. Mit Mario Santiago, was soll ich sagen, ging ich zum Filmfestival Muestra de Cine, das jedes Jahr alle Welt anlockte. Das konnten wir uns nicht entgehen lassen. Mein Sohn Boris wäre beinahe im Kinosaal während der Vorstellung von *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* (1974) von Pasolini geboren worden. Das Ende des Films habe ich damals verpasst und erst Jahre später zu sehen bekommen.

Palmireno Im Jahr 2013 hast du bei der Dokumentation *Un viaje a Estridentópolis* über die Bewegung der *Estridentistas* Regie geführt. War dieser Film gewissermaßen ein Hinweis darauf, dass der Infrarealismus noch immer am Leben ist?

José Diejenigen, die einen Platz in der kulturellen Bürokratie einnahmen, hätten uns am liebsten tot gesehen. Erstaunlicherweise sind die, die den institutionalisierten kulturellen Raum dominiert haben, noch immer da. Wir sind ein Land armer Gedanken und armer Menschen, mit all dem müssen wir tagtäglich umgehen. Man muss dem Volk zuerst das Lesen beibringen, und wenn sie dann

dein Buch lesen, hat man Glück gehabt. Früher wollte man uns mit Ignoranz und Brutalität verschwinden lassen, jetzt werden wir einfach ignoriert. Doch folgt die Jugend unserem Impuls. Ich bin öfter bei Lesungen, und einmal hat sich ein junger Mann mit Tränen in den Augen vor mich hingekniet, weil er das Wunder erleben durfte, mich lebend zu treffen. Er hatte nämlich geglaubt, alle Infrarealist·innen seien verstorben. Das hat mich beeindruckt. Deswegen glaube ich, dass wir den Infrarealismus weiterhin verbreiten müssen. In der Liebe sind wir nicht mehr als Höhlenmaler. Sogar dann, wenn die Liebe in einem Supermarkt oder einem Museum für Moderne Kunst stattfindet.

José Peguero

Infrarealistische Bewegung

Juli 2025

Mexiko

Un día en la vida de Edgar Altamirano Carmona

Mis versos más limpios cuando la forma era
lo último que tenía para agarrarme:
las promesas de ayuda mutua sacadas de la desgracia
En la mesa hay tres platos
Uno lleno de colillas y otro embarrado con frijoles de hace tres
[días]

El tercero tiene una tortilla que sirvió de cenicero
en la abundancia
Todo está lleno de cigarros chupados y rechupados
El mismo café calentado 4/5 veces tiene colillas
Edgar rompe el papel en forma de bisteces con ayuda de unas
[tijeras]

Estamos así prendiendo & apagando la luz
De la abundancia cualquiera que se entera se ríe
En la estufita vive un ratón
Cucarachas enormes invaden la cocina
No hay nada que defender
Ni la posibilidad de una masturbación existencial
Nuestros ataques a cocinas donde creo podemos entrar
nos agotan todas las fuerzas
Nos contamos chistes y tratamos de vivir de eso
aún no lamentamos nada
A 3 calles de aquí hay un mercado donde pasamos siempre
a la medianoche y pienso y veo el modo de robarnos unas
verduras
Unos días antes propuse levantar el desperdicio pero no
hicieron caso
Ahora vamos a cocer arroz
¡Agú, poetas!

(1979)

Ein Tag im Leben von Edgar Altamirano Carmona

Meine saubersten Verse, als die Form das Letzte war
woran ich mich festhalten konnte:
die gegenseitigen Hilfsversprechen dem Unglück entlockt
Auf dem Tisch stehen drei Teller
Einer voll Zigarettenstummel und einer beschmiert mit
[Bohnenresten von vor drei Tagen
Auf dem Dritten eine Tortilla die im Überfluss
als Aschenbecher diente
Alles ist voller doppelt und dreifach ausgelutschter Zigaretten
Sogar im 4–5-mal aufgewärmten Kaffee schwimmen Kippen
Edgar zerteilt das Papier mit einer Schere in Geschnetztes
So geht's mit uns, wir machen das Licht an & wieder aus
Über diesen Überfluss würde jeder lachen der es mitbekommt
Im kleinen Ofen lebt eine Ratte
Riesige Kakerlaken stürmen die Küche
Es gibt nichts zu verteidigen
Nicht einmal die Möglichkeit einer existenziellen Masturbation
Unsere Angriffe auf Küchen die wir vielleicht betreten können
erschöpfen all unsere Kräfte
Wir erzählen einander Witze und versuchen davon zu leben
noch bereuen wir nichts
3 Straßen von hier ist ein Markt wo wir immer gegen
[Mitternacht
vorbeikommen und ich denke und überlege wie wir etwas
Gemüse klauen könnten
Vor ein paar Tagen schlug ich vor den Müll wegzuräumen aber
sie hörten nicht auf mich
Jetzt kochen wir Reis
Hach, die Dichter!

(1979)

Los pájaros no hacen sino mirarnos

*Si sale el sol yo salgo asoleado
Si sale la luna yo salgo alunado
Si la tierra tiembla yo salgo temblando
Y si sale la noche yo salgo ennegrecido*
—Jean Cocteau «el negro»

Los pájaros no hacen sino mirarnos
girando
si son cenizos miran a Mario Santiago
mas si son mirlos miran a Roberto
pero si aparece un chupamirto mira a Jesús Luis
Si un pájaro mira encima de tu hombro es que está mirando
A Cuauhtémoc
A nosotros nos tocaron pájaros muy comunes
El pájaro Nadja
El pájaro Boris
El pájaro Lautaro
El pájaro Mowgli
El pájaro Ariadna
El pájaro pájaro y
El pájaro chocolate
Son como un sol que se prende a medianoche
Y tiembla cuando sales totalmente cambiado
Yo toco la flauta cuando veo a uno de estos pájaros
Y lo hago como quien hace una seña a una viejita que quiere
[cruzar la avenida
en medio del intenso tráfico y la seña se convierte en oración,
[una plegaria que lanzo
a mis alumnos que conducen un automóvil a toda velocidad
[rumbo a la escuela
Y lo único que me queda es esta intensa sensación como
[cuando leo un poema en el cielo
Las estrellas se desbordan hasta formar una oración y dicen:

Serpiente Eridanus Quetzalcóatl

Quita la picadura a este pobre ser que no soporta y sufre
[por tus colmillos, tus colmillos babeando
de enfermedad y de poesía purulenta
Y las estrellas se transforman en una rosa, una constelación
[que no existe sino solo en este preciso momento

(circa 2005)

Schlange Eridanus Quetzalcóatl

Nimm den Stich von diesem Wesen, es kann nicht mehr,

[leidet durch deine Zähne, deine von

Krankheit und eitriger Poesie triefenden Zähne

Und die Sterne verwandeln sich in eine Rose, eine Konstellation,

[die es eigentlich nicht gibt, nur in genau diesem Moment

(ca. 2005)

Nota editorial

La idea de esta publicación surgió durante la estancia de Palmireno Moreira Neto en el Clúster de Excelencia 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective*. Palmireno Neto investigó allí la obra de Roberto Bolaño y su «surrealismo clandestino», estrechamente relacionado con el *infrarrealismo*, surgido en la Ciudad de México durante la década de 1970. El volumen presenta el movimiento neovanguardista, poco conocido hasta ahora en los países de habla alemana, a través de conversaciones con importantes miembros y una selección de poesías. Los poemas de Claudia Kerik, Rubén Medina y José Peguero, traducidos al alemán por Christiane Quandt, permiten a los lectores germanoparlantes acceder por primera vez a la obra literaria de estos autores.

El estudio de Montserrat Madariaga Caro, *Bolaño Infra. 1975–1977: Los años que inspiraron «Los detectives salvajes»* (RIL editores, 2010), la antología *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, editada por Rubén Medina (Aldus, 2014), y la edición en inglés de *Chicago Review* 60, 3 (2017): «THE INFRARREALISTAS (INFRAREALISTS)», coeditada por Rubén Medina y John Burns, ofrecen una visión general del movimiento. En esta última, además de las traducciones al inglés de los manifiestos infrarrealistas de Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño, realizadas por John Burns, se pueden encontrar referencias bibliográficas en inglés sobre el tema. De Mario Santiago Papasquiaro, está disponible en alemán la publicación *Ratschläge von 1 Marx-Schüler an 1 Heidegger-Fanatiker* (Turia + Kant, 2018), traducida por Nora Zapf.

Editorische Notiz

Die Idee für diese Publikation entstand während des Aufenthalts von Palmireno Moreira Neto als Fellow am Exzellenzcluster 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective*. Palmireno Neto forschte dort zu Roberto Bolaño und seinem »clandestinen Surrealismus«, der mit dem während der 1970er Jahre in Mexiko-Stadt entstandenen *infrarrealismo* in engem Zusammenhang steht. Im deutschsprachigen Raum bislang wenig bekannt, stellt der Band die Neoavantgarde-Bewegung in Gesprächen mit prominenten Vertreter:innen sowie in einer Auswahl an Gedichten vor. Die durch Christiane Quandt ins Deutsche übertragenen Gedichte Claudia Keriks, Rubén Medinas und José Pegueros machen die literarische Arbeit dieser Autor:innen erstmals einem deutschsprachigen Publikum zugänglich.

Einen Einblick in die Bewegung bieten Montserrat Madariaga Caros Studie *Bolaño Infra. 1975–1977: Los años que inspiraron »Los detectives salvajes«* (RIL editores, 2010), die von Rubén Medina herausgegebene Anthologie *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía Infrarrealista entre dos siglos* (Aldus, 2014) sowie die von Rubén Medina und John Burns herausgegebene englischsprachige Ausgabe des *Chicago Review* 60, 3 (2017): »THE INFRARREALISTAS (INFRAREALISTS)«. In Letzterer sind neben Übersetzungen der infrarealistischen Manifeste Mario Santiago Papasquiaros und Roberto Bolaños durch John Burns ins Englische auch Hinweise zu englischsprachiger Literatur zum Thema zu finden. Von Mario Santiago Papasquiaro liegt auf Deutsch die Publikation *Ratschläge von 1 Marx-Schüler an 1 Heidegger-Fanatiker* (Turia + Kant, 2018) in Übersetzung von Nora Zapf vor.

Notas bibliográficas / Veröffentlichungsnachweise

La entrevista con Claudia Kerik, traducida al portugués, se publicó en /
Das ins Portugiesische übersetzte Gespräch mit Claudia Kerik wurde
ebenfalls publiziert in *Remate de Males* 45 (2), 2025, pp. 612–625.

La entrevista con Rubén Medina se publicará en español en /
Das Gespräch mit Rubén Medina wird in spanischer Sprache ebenfalls
publiziert in *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 28, 2026.

Los poemas reproducidos aquí aparecieron originalmente en español en las siguientes publicaciones. [Die hier abgedruckten Gedichte wurden in den folgenden Publikationen bereits auf Spanisch veröffentlicht.](#)

Claudia Kerik

«El camión»: *El camión: poesía*, Ediciones de la Revista Punto de Partida, 1976, p. 6. Año de composición / [Entstehungsjahr](#): 1975.

«Caligrama»: *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos*, selección de Rubén Medina, Aldus, 2014, p. 305. Año de composición / [Entstehungsjahr](#): 1978.

«Último acto»: *Laberinto: suplemento cultural de Milenio*, 5 de septiembre de 2020, p. 3.

«Mi propio misterio»: *Revista de la Universidad de México* 919, abril de 2025, p. 91.

Rubén Medina

«Los poetas ya no van a París»: *Amor de lejos... Fools' love*, Arte Público Press, 1986, pp. 15–16. Publicación de la primera versión / [Publikation der Erstfassung](#): 1979.

«Mapa del día»: *Los perdidos / The lost ones*, Ultramarina, 2021, pp. 98–101. Publicación de la primera versión / [Publikation der Erstfassung](#): 2004.

José Peguero

«Un día en la vida de Edgar Altamirano Carmona»: *Perros habitados por las voces del desierto*, selección de Rubén Medina, p. 248. Año de composición / [Entstehungsjahr](#): 1979.

«Los pájaros no hacen sino mirarnos»: *Perros habitados por las voces del desierto*, selección de Rubén Medina, pp. 245–246. Año de composición / [Entstehungsjahr](#): ca. 2005.

Claudia Kerik (Buenos Aires, 1957) es poeta, traductora y profesora del Departamento de Filosofía (Semiología Literaria) de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Ha publicado, entre otros títulos: *En torno a Walter Benjamin* (1993), *Mira, tuvimos más que la vida: nuevos poemas escogidos de Yehuda Amichai* (2019), *La ciudad de los poemas: muestrario poético de la Ciudad de México moderna* (2021) y *Mis mundos perdidos* (2025).

Rubén Medina (Ciudad de México, 1955) es poeta, traductor y profesor del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Wisconsin – Madison. Ha publicado, entre otros títulos: *Autor, autoridad y autorización: escritura y poética de Octavio Paz* (1999), *Nación Nómada / Nomadic Nation* (2010), *Genealogías del presente y pasado: literatura y cine mexicanos* (2011) y *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014).

José Peguero (Ciudad de México, 1955) es poeta y cineasta. Sus textos han sido publicados en libros y revistas, tales como *Pájaro de calor: ocho poetas infrarrealistas* (1976), *Plural* y *Guaragua*. Ha dirigido, entre otras películas, el documental *Un viaje a Estridentópolis* (2013).

En la década de 1970, junto con Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro, Mara Larrosa, Guadalupe Ochoa y otros escritores, Rubén Medina, Claudia Kerik y José Peguero participaron en el infrarrealismo, movimiento neovanguardista surgido en la Ciudad de México.

Palmireno Moreira Neto es investigador colaborador del Departamento de Teoría Literaria de la Universidad de Campinas (Unicamp). En la misma institución, obtuvo su doctorado en teoría e historia de la literatura con la tesis titulada *Inestables metamorfosis de la palabra y de la imagen: Borges, poesía, cine (1919–1929)*. Su investigación se centra en el estudio comparativo y el trabajo interdisciplinario entre la literatura, el cine y las artes visuales en el contexto latinoamericano.

Christiane Quandt es escritora, latinoamericanista y traductora de español y portugués. Actualmente, está trabajando en la traducción al alemán de novelas de Beatriz Serrano (España) y Paulina Flores (Chile), así como de un libro de poesía de Rafael Mantovani (Brasil). Acaba de salir su segundo poemario *90 spiegelneurosen* en etceterapressberlin. Vive en Berlin-Neukölln.

Claudia Kerik (*1957 in Buenos Aires) ist Dichterin, Übersetzerin und Professorin im Fachbereich Philosophie (Literarische Semiotik) an der Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Standort Iztapalapa. Sie ist Autorin unter anderem folgender Bücher: *En torno a Walter Benjamin* (1993), *Mira, tuvimos más que la vida: nuevos poemas escogidos de Yehuda Amichai* (2019), *La ciudad de los poemas: muestrario poético de la Ciudad de México moderna* (2021) sowie *Mis mundos perdidos* (2025).

Rubén Medina (*1955 in Mexiko-Stadt) ist Dichter, Übersetzer und Professor für Spanisch und Portugiesisch an der University of Wisconsin-Madison, USA. Er hat unter anderem folgende Bücher veröffentlicht: *Autor, autoridad, autorización: escritura y poética de Octavio Paz* (1999), *Nación Nómada / Nomadic Nation* (2010), *Genealogías del presente y pasado: literatura y cine mexicanos* (2011) sowie die Anthologie *Perros habitados por las voces del desierto: poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014).

José Peguero (*1955 in Mexiko-Stadt) ist Dichter und Filmemacher. Seine Texte wurden in verschiedenen Sammelbänden und Zeitschriften publiziert, unter anderem in der Anthologie *Pájaro de calor: ocho poetas infrarrealistas* (1976) sowie in den Zeitschriften *Plural* und *Guaraguao*. Neben anderen Filmen hat er bei der Dokumentation *Un viaje a Estridentópolis* (2013) Regie geführt.

In den 1970er Jahren waren Rubén Medina, Claudia Kerik und José Peguero zusammen mit Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro, Mara Larrosa, Guadalupe Ochoa und anderen Autor:innen Teil der neoavantgardistischen Bewegung des Infrarealismus in Mexiko-Stadt.

Palmireno Moreira Neto forscht und lehrt am Departamento de Teoria Literária an der Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasilien, wo er auch seinen Doktorgrad in Literaturtheorie und Literaturgeschichte mit der Arbeit *Instáveis metamorfoses da palavra e da imagem: Borges, poesia, cinema (1919–1929)* erwarb. Er forscht in der Komparatistik sowie an der Schnittstelle von Literatur, Film und Bildkünsten im Bereich der Lateinamerikaforschung.

Christiane Quandt ist Autorin, Lateinamerikanistin und Übersetzerin aus dem Spanischen und Portugiesischen. Sie übersetzt Prosa, Lyrik und Essay. Derzeit arbeitet sie an Romanen von Beatriz Serrano (Spanien) und Paulina Flores (Chile), außerdem an einem Lyrikband von Rafael Mantovani (Brasilien). Zuletzt erschien ihr zweiter Lyrikband *90 spiegelneurosen* bei etceterapressberlin. Sie lebt in Berlin-Neukölln.

Temporal Communities

El Clúster de Excelencia *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* (EXC 2020) de la Freie Universität Berlin tiene como objetivo redefinir el concepto de literatura desde una perspectiva global. Este enfoque invita a trascender las categorías de «nación» y «época», para acercarse a la literatura como un fenómeno que crea sus propias temporalidades. En lugar de centrarse en grandes poetas y obras canónicas, esta perspectiva explora modos de concebir lo literario por fuera de las convenciones de la tradición moderna occidental, en relación con la capacidad de la literatura de construir comunidades a través del tiempo, en diálogo con otras artes y prácticas culturales.

Temporal Communities reúne a investigadores de filología, estudios literarios, historia y teoría del arte, estudios cinematográficos, estudios teatrales y filosofía. El formato transdisciplinario del Clúster se basa en una práctica de investigación colaborativa y exploratoria, que integra enfoques de las humanidades con prácticas artísticas.

Temporal Communities

Ziel des DFG-Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* (EXC 2020) an der Freien Universität Berlin ist es, Literatur in globaler Perspektive grundlegend neu und jenseits eurozentrischer Rahmenkategorien wie ›Nation‹ und ›Epoche‹ zu denken. Wir verstehen und untersuchen Literatur als ein Phänomen, das in der Zeit und durch die Zeit wirkt und dabei eigene Zeitlichkeiten entwirft; als eine Praxis, die traditionelle Setzungen von Kultur- und Epochengrenzen infrage stellt. Maßgeblich für ein Konzept von ›Literatur‹ als einer Handlungsform, die stets im Austausch mit anderen Künsten und kulturellen Praktiken steht, ist die Fähigkeit, über Zeiten und Räume hinweg Gemeinschaften zu stiften, die die Vorstellung des Literarischen, wie sie die westliche Moderne entwickelt hat, sprengen.

Temporal Communities versammelt Wissenschaftler:innen aus den Literaturwissenschaften, aus Kunst-, Film-, Theaterwissenschaft und der Philosophie. Die Arbeit des Clusters zeichnet sich durch eine kollaborative, explorative Forschungspraxis aus, die geisteswissenschaftliche Ansätze mit künstlerischen Perspektiven in engen Austausch bringt.

con•stel•la•tions ist eine Reihe
des Exzellenzclusters 2020
*Temporal Communities: Doing
Literature in a Global Perspective*

Reihenherausgeber-innen
Anne Eusterschulte
Kristiane Hasselmann
Andrew James Johnston
Anna Luhn

Konzept
Anna Luhn mit Sima Ehrentraut

Grafischer Auftritt
Bernd Grether

Editorische Unterstützung
Christina Schmitt

Gefördert durch die Deutsche
Forschungsgemeinschaft (DFG)
im Rahmen der Exzellenzstrategie
des Bundes und der Länder
innerhalb des Exzellenzclusters
*Temporal Communities:
Doing Literature in a Global
Perspective* – EXC 2020 –
Projekt-ID 390608380.

con•stel•la•tions 10
*Tiempo Infra: Conversaciones
 sobre el infrarrealismo*
*Infra-Zeit: Gespräche über
 den Infrarealismus*

Eine Publikation des
 EXC 2020 *Temporal Communities*

Editorisches Konzept
 Palmireno Moreira Neto

Autor:innen
 Claudia Kerik
 Rubén Medina
 Palmireno Moreira Neto
 José Peguero

Übersetzung
 Christiane Quandt

Gestaltung und Satz
 Bernd Grether

Editorische Beratung
 und Koordination
 Barbara Bausch, Anna Luhn

Lektorat
 María Florencia Donadi (es)
 Barbara Bausch, Anna Luhn (de)

Assistenz und Korrektorat
 Maria Anastasia Scharff,
 Christina Schmitt,
 Natalie Lara Stadtkowski

Die Rechte aller Texte liegen
 bei den Autor:innen.

Bilder
 Umschlaginnenseiten:
 01: Claudia Kerik (2022) © Oscar
 Chávez Báez, 02: José Peguero
 (2023) © Juan Esteban Harrington,
 03: Rubén Medina (2017)
 © Saiyna Bashir, 04: Claudia Kerik
 (1976) © Claudia Kerik, 05:
 Alejandro Aura y Roberto Bolaño
 (1976) © Claudia Kerik, 06: Cover
El camión (1976) © Claudia Kerik,
 07: Cover *Pájaro de calor* © Juan
 Cervera Sanchís, 08: Seitenansicht
 aus *Pájaro de calor* (1976) © Juan
 Cervera Sanchís. S. 90:
 »Caligrama« (1978) © Claudia
 Kerik.

Gedruckt von Spreadruck Berlin

© 2026 die Autor:innen,
 EXC 2020 *Temporal Communities*

Textem Verlag, 2026
 Admiralitätsstraße 71, 20459
 Hamburg
 textem-verlag.de

Distribution
 Die Werkstatt
 Verlagsauslieferung GmbH
 Königstr. 43, 26180 Rastede
 Tel. +49 4402 9263 0
 info@werkstatt-auslieferung.de

Internationale Bestellungen
 post@textem.de

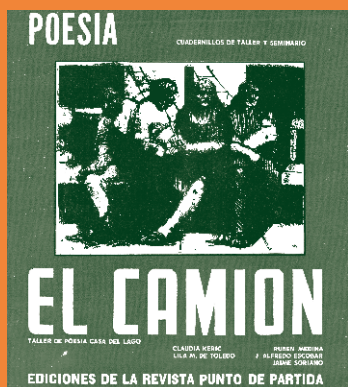
ISBN 978-3-86485-367-8
 ISSN 2944-5914
 DOI dx.doi.org/10.17169/
 refubium-52107

[www.temporal-communities.de/
 constellations-series](http://www.temporal-communities.de/constellations-series)

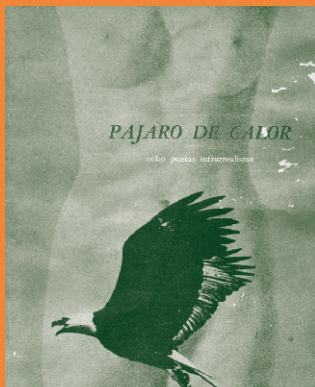


04

- 04 Claudia Kerik (1976)
- 05 Alejandro Aura y / und Roberto Bolaño
(Casa del Lago, Ciudad de México, 1976)
- 06 Cubierta de / Cover von *El camión: poesía*,
Ediciones de la Revista Punto de Partida, 1976.
- 07 Cubierta de / Cover von *Pájaro de calor: ocho poetas
infrarrealistas*, Ediciones Asunción Sanchís, 1976.
- 08 Página de / Seitenansicht aus *Pájaro de calor:
ocho poetas infrarrealistas*, Ediciones Asunción
Sanchís, 1976. En la fila de abajo, Rubén Medina
(a la izquierda) y José Peguero (a la derecha). /
In der unteren Reihe Rubén Medina (links) und
José Peguero (rechts).



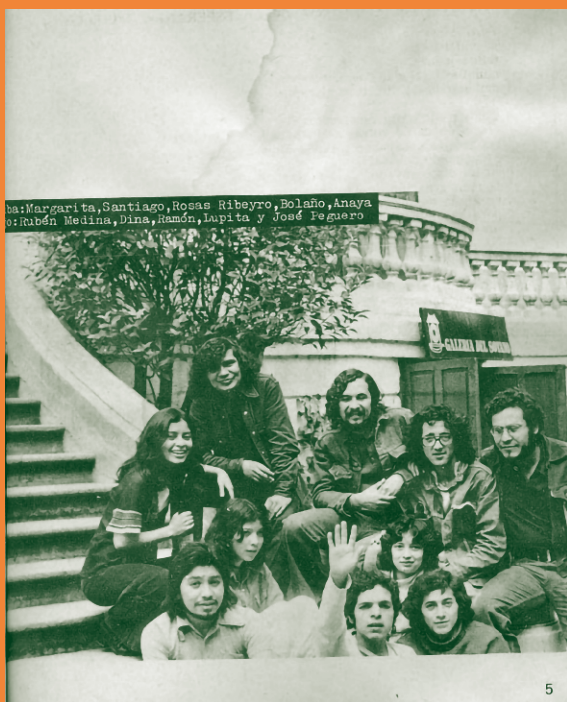
06



07



05



ba: Margarita, Santiago, Rosas Ribeyro, Bolaño, Anaya
o: Rubén Medina, Dina, Ramón, Lupita y José Peguero

5

08

10

«No había nada más importante que ese presente vertiginoso que nos estaba tocando vivir.»

»Es gab nichts Wichtigeres als die schwindelerregende Gegenwart, die uns als Lebenszeit zugefallen war.«