

Visibilización performática en *Metales Pesados* de Yanko González*

Performatic Visibilization in *Metales Pesados* by Yanko González

Martina Bortignon

Università Ca' Foscari, Venezia/ Pontificia Universidad Católica de Chile
martina.bortignon@unive.it

En este ensayo me propongo estudiar la obra poética *Metales Pesados* (1995) de Yanko González en una línea de proliferación estética con el imaginario social urbano sobre violencia, drogadicción y criminalidad en las pandillas juveniles marginales. En esta obra se produce una visibilización en un sentido performático de los clichés, proporcionados por los medios y asumidos por el imaginario, sobre tal realidad social. El análisis se encargará de detectar tal visibilización performática en la proyección identitaria de las tribus urbanas, en la actitud del antropólogo-poeta, y en la saturación sonora del texto.

Palabras clave: Yanko González, imaginario social, pandillas juveniles.

In this essay, I address *Metales Pesados* (1995) by the Chilean poet Yanko González in order to study it as an aesthetic response to the social imagery on violence, drugs abuse and crime among the marginal youth gangs. This literary work makes visible, through the rhetoric of performance, the clichés that medias produce on this social situation and that social imagery absorbs. Literary analysis will detect this accentuation of performatic visibility in the following aspects: the identity of the urban tribes, the anthropologist/poet position and the acoustic saturation of the text.

Keywords: Yanko González, Social Imagery, Urban Gangs.

Recibido: 20 de julio de 2012

Aceptado: 20 de agosto de 2012

* Este trabajo tuvo su origen y orientación temática en el curso de posgrado de Poesía Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile "Representaciones de la ciudad en la poesía chilena posgolpe", impartido por la Dra. Magda Sepúlveda Eriz en el 2011.

La ciudad de luces y la ciudad de sombras

El episodio del 12 de septiembre de 2011 de *Informe especial*, programa de investigación periodística del canal nacional de Chile, consistía en un reportaje sobre la producción y el consumo de la pasta base¹, una droga muy barata, pero a la vez extremadamente tóxica y adictiva, en determinados sectores sociales de la población de Santiago. Dentro de los primeros cuatro minutos del programa ya habían sido pronunciadas expresiones connotativamente cargadas para describir los lugares de difusión de esta droga y sus consumidores: “desconocida y triste realidad”, “las sombras de la marginalidad”, “el crepúsculo de la miseria”, “un universo sombrío que se iluminará con la denuncia de nuestro registro”, “los barrios más vulnerables”, “el estrato socioeconómico más bajo de la población”. Siempre dentro de los primeros cuatro minutos, había sido proyectado por dos veces, con pequeñas variaciones, un montaje que contraponía dos series de imágenes. Por una parte, cuadros nocturnos de la ciudad resplandeciente de luces: desde una perspectiva aérea se enseñaban detalles de rascacielos y calles llenas de coches y faroles, en color y con un ritmo muy rápido. Por la otra, encuadres en blanco y negro y de escasa resolución en la imagen, que retraían pequeños grupos o individuos con el rostro cubierto por una capucha, en lugares solos y visiblemente degradados o calles sin iluminación. De hecho, en muchos de los fragmentos visuales la única luz era la brasita del cigarro o la llama de un encendedor. La perspectiva de encuadre era instalada a la misma altura de los individuos, muy a menudo retratados indirectamente, o sea, a través de sus sombras proyectadas en un muro mientras cargaban una pipa con la dosis de pasta base. El ritmo de sucesión de las imágenes, además, era más pausado que en el apartado dedicado a la parte iluminada de la ciudad².

A través del binomio comunicativo verbal-visual, esos cuatro minutos logran excelentemente el efecto de instalar en la mente del espectador una clara bipartición cognitiva y valorativa, que afectaría su visión de la ciudad, su mapeo simbólico de los lugares, su planificación de los circuitos en las calles, los discursos y las opiniones con los cuales él mismo reforzaría un determinado imaginario urbano, en este caso relacionado con la drogadicción en las zonas “marginales” de la ciudad.

Así pues, en este escrito me propongo recorrer los entramados de cierto imaginario social, que establece la equivalencia “pandillas juveniles-drogadicción-criminalidad”, a través del estudio de la obra poética *Metales Pesados* (1995) de Yanko González. Este poemario se concentra en aquel sector juvenil, en su mayoría integrado por chicos de barrios de bajos recursos, que, entre finales de los 80 y principios de los 90, desarrolla una identidad opositora y/o paralela al sistema que los excluye social y culturalmente. Su diferencia se marca en

¹ La pasta base es un subproducto de la cocaína y está procesada con ácido sulfúrico y queroseno. Debido al bajo costo y el alto rendimiento de su producción se distribuye a precios muy bajos (mil pesos chilenos es el promedio de una dosis), lo que la ha vuelto la droga más difundida entre los consumidores de bajos ingresos. Se consume por vía respiratoria, fumándose en pipas o cigarrillos. Su efecto es muy breve y muy adictivo. Es una droga altamente tóxica.

² Véase: <http://www.24horas.cl/programas/informeespecial/2010/index.aspx?id=131882&cap=s>

la afiliación a la moda *new wave*, la agrupación en pandillas, la práctica del hurto y del comercio de drogas como fuentes de ganancia, el alcoholismo y la drogadicción, o el machismo que desemboca en la violencia contra la mujer. Desde el punto de vista del contexto cultural, se trata de un fenómeno que se coloca entre la hostilidad de los intelectuales que, en los últimos años de la dictadura, no lograban encuadrar en el campo simbólico de las fuerzas políticas estas pandillas que rehusaban reconocerse en un proyecto o en una finalidad común, y, por otra parte, la celebración de las diferencias en la década de los 90, con el difundirse de retóricas sociopolíticas que volvieron estéticamente rentable el discurso *politically correct* de las minorías (sexuales y étnicas, entre otras). Sin embargo, como lo demuestra el ejemplo de apertura, incluso en la segunda década del nuevo milenio, gracias a la re-activación que cada nueva lectura hace del significado de una obra, *Metales pesados* mantiene su vigencia y capacidad de diálogo con el imaginario.

Mi hipótesis es que el poemario trabaja en el sentido de una visibilización performática de las tribus urbanas. Por “visibilización performática” entiendo el resultado de una construcción retórica que se enfoca en las actitudes, los rituales, las jergas, las vestimentas, las marcas de reconocimiento, en una palabra, la superficie visible del actuar de un determinado grupo que, así, construye conscientemente su identidad en oposición a otros. Tal como lo plantea Michel Maffesoli en su estudio sobre las tribus contemporáneas³, en las pandillas el papel de la máscara –de la actuación performática– consiste en insertar la persona en la arquitectura del grupo, des-individualizándola y disminuyendo la relevancia de su intimidad. Mi hipótesis es, por lo tanto, que la obra busca su propio camino en el imaginario social eligiendo la cifra de la superficie, lo que es mostrado a través de la *performance*⁴, como núcleo fundador de su construcción poética.

Después de detenerme en unas reflexiones introductorias alrededor de ese ejercicio fabulatorio, simbolizador y productor de conductas que es el

³ Según Maffesoli, la tribu urbana se caracteriza por la ritualidad, la cohesión emotiva, el sentimiento de pertenencia, la no afiliación a ningún proyecto generalizador, la atmósfera conflictiva que desencadena en su relacionarse con el exterior. Se trata de una forma de organización precaria, pero que logra responder a las diferentes presiones del medio social de la ciudad contemporánea (Maffesoli, *Il tempo delle tribù*).

⁴ El concepto de *performance* da cuenta del hecho de que la vida social está estructurada por la teatralidad y por los rituales. Los primeros estudios en antropología de la *performance* son inaugurados en los años 70 por el antropólogo Víctor Turner. En los años 80 nacen los *performance studies*, que se ocupan de teatro, danza, música, rezos, carnavales, pero también de las *performances* que acompañan cada acto de la vida humana. Según este conjunto de disciplinas, la realidad social es constituida por *Doings'-actions, behaviors and events* (Komitee 2), lo que conlleva que los diferentes rasgos de una cultura sean contingentes: *they are shaped and reshaped in particular social and historical circumstances, in complex and lengthy processes* (4). La naturaleza de un grupo social, por ejemplo, sería el resultado de una serie de *performances: behaviors which are learned, rehearsed and presented over time* (4). En los años 90, Judith Butler declina el concepto de *performance* en su teoría sobre la construcción cultural del sexo. De particular interés es su definición de la *performance* como reiteración de un comportamiento por parte de un conjunto de personas: “Lo esencial estriba entonces en que la construcción [cultural] no es un acto único ni un proceso casual iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados. La construcción no solo se realiza en el tiempo, sino que es en sí misma un proceso temporal que opera a través de la reiteración de las normas” (29).

imaginario urbano, abordaré el estudio del poemario según los siguientes aspectos: la proyección identitaria de las tribus urbanas en el nomadismo, la actitud del antropólogo-poeta capturado entre la observación participante y el tentativo –frustrado– de asimilarse al grupo de su estudio, por terminar con la saturación sonora del texto poético.

Producción, consumo y representación de imaginarios urbanos

No es ninguna novedad que los medios de comunicación y, como vimos en el ejemplo expuesto más arriba, la televisión en particular, sean unos de los más influyentes espacios “de gestión de la creencia” (Reguillo-Cruz, *Las derivas del miedo* 164), ni que en los cruces simbólicos e imaginativos de tal creencia se fundamente “el teatro cotidiano, el reino del *mithos*” (Imbert cit. en Silva 132) de la ciudad, que complementa, con igual derecho de producción de realidad, la existencia material de las avenidas, de las plazas y de los edificios urbanos.

La importancia del imaginario social⁵ en la percepción y construcción de la ciudad ha sido subrayada por diferentes teóricos. Rossana Reguillo-Cruz observa que la subdivisión de la ciudad en zonas “de riesgo”, en donde la violencia se conjuga con alcohol, sexo, droga, autoriza una visión epidemiológica de la misma que, a su vez, justifica la separación del “cuerpo ajeno” del “organismo limpio” de la ciudadanía. En otras palabras, la estigmatización de ciertos sujetos y ciertos territorios, en la que participan en primera instancia los medios, es funcional al desplazarlos a un “lugar de alteridad cuyo papel es el de fortalecer, por negatividad, el valor de la norma y el orden” (Reguillo-Cruz, *¿Guerreros o ciudadanos?* 59). Si aplicamos este razonamiento al ejemplo de apertura se puede notar cómo la percepción de confiabilidad y seguridad de la zona “alta”⁶ y luminosa de la ciudad es exaltada por la diferencia incluso cromática que la separa del peso sombrío de lo real, esto es, del desamparo y peligro que asolarían las zonas que exceden el recinto voluntariamente consignado al bienestar reglamentado y a la vigilancia panóptica del capital. Con alivio y gratitud el individuo burgués, educado en o para la rápida evaporación de cualquier permanencia, se entregará entonces a la vampirización de sus energías por parte del sistema productivo (Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*), satisfecho con solo presentir que

⁵ Acudo a la definición de imaginario social formulada por Magda Sepúlveda en diálogo con Cornelius Castoriadis y otros teóricos que se ocuparon del tema. Según Sepúlveda, el imaginario se define “[s]ocial, justamente porque son sentidos y representaciones que se comparten, que se colectivizan en la mayoría de las prácticas de la vida diaria. El imaginario social forma parte de la cultura, pero no es equivalente a ella, pues el imaginario apunta precisamente al sentido (valor asignado a determinados significantes en un determinado discurso) y a las representaciones (presentar una idea mediante un significante material [...])” (Sepúlveda 71).

⁶ Con el adjetivo “alta” me refiero al posicionamiento de la perspectiva de la cámara en el registro televisivo en objeto. Sin embargo, este mismo adjetivo y el estereotipo de representación visual al que se refiere son fuertemente connotados dentro del sistema del discurso: según Lakoff, la referencia a lo alto sería una metáfora orientacional, o sea, una coordenada que jerarquiza el mundo según un imaginario dado (Lakoff, *Metáforas de la vida cotidiana*). En la realidad, los barrios más acomodados en Santiago se encuentran en la precordillera, pero lo mismo se puede decir de otros barrios más populares.

una instancia superior le ahorra el peso de su individualidad psicobiológica, proyectada y delegada en los cuerpos nocturnos funcionalmente criminalizados y aislados en la cuarentena de la pantalla.

Martín Hoppenhayn, por su parte, reflexiona sobre el desajuste entre, por una parte, la percepción de la droga y de la violencia urbana como problema y, por la otra, la magnitud real del problema, llegando a proponer la noción de "fantasma": un fenómeno cuya "incidencia estadística no guarda proporción con su resonancia simbólica" (Hoppenhayn 73). Esta sobrecarga es debida al desplazamiento hacia esta problemática de temores y sensaciones de vulnerabilidad procedentes de otros ámbitos de la vida social, como la inicua distribución de los ingresos, el aumento del desempleo, el estado social ausente o defectuoso, desplazamiento guiado por los medios, que, como recita el famoso juego de palabras de Jesús Martín-Barbero, "median los miedos" (Martín-Barbero 23).

Sin embargo, como argumenta Beatriz Sarlo, con este imaginario producido, manipulado e institucionalizado por los medios se puede dialogar, pero no "discutir": "dentro de las posibilidades del imaginario no figura la de equivocarse: el imaginario trabaja con figuraciones no falseables, lo cual no quiere decir que sean equivocadas siempre" (Sarlo 206). Aunque parezca no tener mucho sentido, según Sarlo, encarar de frente el imaginario –"discutirlo"–, es notorio que las mismas prácticas, discursivas o no, que lo integran, contribuyen a su evolución permanente. El arte, por ejemplo, vuelve estéticamente productivo el imaginario social en una postura que puede ser tanto de oposición crítica como de experimentación sobre la línea de proliferación del mismo. En ambos casos su objetivo coincide con lo que el teórico Willi Bolle, inspirándose en Benjamin, propone: "Para o autor como productor –se le prefiere não colaborar, como o flâneur, em tecer as fantasmagorías da vida urbana– coloca-se a tarefa de tornar transparentes os mecanismos da máquina en produzir fantasmagorías" (Bolle 389). La exposición, en el arte, de los engranajes del imaginario en tanto producción de fantasmagorías, contribuye a de-potenciar su capacidad persuasora y manipuladora y a confrontarlo con alternativas, lo que lleva a la modificación de ciertas construcciones del mismo, pero no a la salida de su dominio, ya que donde habrá cultura habrá imaginario. En particular, en relación con la configuración de las identidades, el mundo ficticio proyectado en la literatura, como sugiere Magda Sepúlveda, puede ser un factor que influye sobre la permanente evolución del imaginario a través de su "práctica mediadora entre la construcción del sujeto, el 'yo', y el 'nosotros', la identidad social. Es decir, la escritura puede ser entendida como una negociación entre lo que el sujeto ha construido como representación de sí mismo y lo que la identidad social le propone como figura de su 'yo'" (Sepúlveda 70).

A través de un "yo" grupal y plural, encuadrado en la colectividad de una tribu urbana que explicita su contraposición respecto del "nosotros" de la comunidad social más amplia, *Metales Pesados* se sustrae a la tentación de proporcionar un espacio de resarcimiento para que se produzca en el terreno estético aquel (re)conocimiento recíproco entre las dos ciudades, la de "luces" y la de "sombras", que muy difícilmente se da en la vida real y en las proyecciones del imaginario. En otras palabras, no se preocupa de corregir,

por lo menos explícitamente, los clichés y los prejuicios, las invisibilizaciones y las sobreexposiciones que los medios y los comunicados políticos producen a nivel de imaginario sobre determinadas situaciones y actores sociales. Su apuesta, por lo contrario, consiste en volver estéticamente productivo el imaginario según una línea –o un rizoma– de proliferación. En su caso, el (re) conocimiento y el (re)encuentro entre las dos ciudades se produce a través del choque, de una agresividad e incomunicación amplificadas, que parecen confirmar aún más ciertas percepciones precondicionadas.

Tal solución estética debe ser leída en relación con las prácticas contemporáneas de visibilización mediática de los sectores sociales en los que se concentra el poemario. En Chile, si bien los modelos formulados para la identificación ciudadana en la pantalla chica o en la publicidad urbana son los del fenotipo blanco y rubio, existe una presencia de bajo perfil pero constante, en los informes sobre problemas sociales, saqueos y destrozos, o de denuncia de incumplimientos del sistema sanitario o de los fraudes de las multitiendas: la de las clases populares. Asociadas a menudo a situaciones de impotencia, victimización o delincuencia, las personas del sector social menos pudiente resultan mucho más expuestas a la espectacularización que las de los sectores medios o altos, que cuentan con mayor tutela de la *privacy* o no necesitan asomarse a la pantalla sino en situaciones de protagonismo proactivo o por medio del *jet set* del espectáculo. Es decir: el modelo de identificación funcional al consumo propuesto por los comerciales y las novelas no sufre por los efectos negativos de la exposición a las miradas, ya que ha sido formulado justamente para eso (los sujetos que se prestan a esa operación son modelos pagados), y lo que se expone allí no es una intimidad o una subjetividad, sino una fachada; de manera análoga, los sectores pudientes se sirven de los medios casi exclusivamente para su autoafirmación y confirmación.

Por el contrario, quien pone la cara real y no ficticia –sea por una denuncia, una reivindicación o porque padece la curiosidad de una cámara en la crónica roja– es la clase de bajos recursos, justamente la que, desde el punto de vista político, se quiere ocultar o dejar al margen para que no estorbe. Sin embargo, su aparición “real” recae en guiones ya predispuestos, que confirman los clichés y justifican su marginación y su ocultamiento políticos.

Frente a esta situación, la propuesta de *Metales Pesados* de Yanko González, en su diálogo polémico con un imaginario social que proyecta sobre determinados sujetos una identidad funcional al comercio de sistemas de alarma y al aval de cierta violencia policial selectiva y miope, es, a mi ver, la estrategia de la proliferación a partir del material prediseñado por los medios: la visibilización como respuesta a la espectacularización⁷, la máscara contra el maquillaje. En una palabra, la visibilización performática frente al estigma.

⁷ Por “espectacularización” entiendo la modalidad contemporánea con que el sujeto se relaciona con la realidad, esencialmente a través de los medios. En consecuencia, su visión de la misma será virtual, influenciada por la ideología. En la época actual se ha llegado al extremo de que la realidad no parece tal si antes no pasa por la mediatización y la espectacularización.

Las tres tribus y el Otro bárbaro

Titulado "Las tres tribus" (González 10), el primer poema de *Metales pesados* constituye una declaración de propósitos, confirmando así desde el principio la vocación a la visibilización performática de la obra: los motivos principales quedan aquí expuestos a la mirada del lector. Se caracteriza por acudir al pastiche⁸ activado a todos los niveles (forma, referentes, lenguaje, contenido, identidades) como opción formal. El modelo del poema se mezcla con la estructura del texto académico a través del recurso a la nota a pie de página (en este caso extraída de un texto de Levi-Strauss)⁹. Las expresiones lingüísticas típicas de un sociolecto específico, el de los jóvenes pospunk marginales, y sus referentes materiales y culturales (la drogadicción –"se jalan", "pateó más que nadie"– y la presunta banda musical *Porotos with Riendas*), se juntan con el hipograma de una cultura letrada distorsionada (un "Ezra Punk", "solo de..." según la dicción musical ortodoxa, "Las tres tribus" que en su aliteración suenan a *Tristes trópicos* como a *Tres tristes tigres*). El modelo social clánico de las tribus urbanas, en su dimensión grupal, dialoga con la individualidad posmoderna del sujeto letrado que se disfraza de lo que no es para poder acercarse a su objeto de estudio.

La mujer en cuestión en el poema, que un *enjambement* bien aprovechado entrega en los brazos de un "negro que la azota" en lugar de los de un decente pololo, se llama Bárbara, nombre hablante¹⁰ en tanto connota la actitud etnográfica del proyecto poético en busca de un "otro" interno a la línea de la comunidad nacional, pero igual y necesariamente irreductible, lo que lo vuelve investigable. Tres son las tribus que quedaron fuera de la carrera al apareamiento: la que se expresa a través de la música con ambiciones de pertenencia al canon, la que participa de una cultura popular comercializada y la que escribe con la impenitencia y el descaro de un adolescente "esta bravata", exhibiéndose performativamente según los rituales del cortejo urbano-primitivo. Fuera de metáfora, el objeto de la observación participante del poeta-antropólogo¹¹ se resiste desde el principio a dejarse penetrar (poseer sexualmente) por su ojo y su traducción artística, tal como se resiste al arte culto y popular/pop, y se entrega a su similar, quedándose en el mundo que le es propio.

⁸ Según la definición de George Yúdice, el pastiche asume un determinado acervo de citas sin intento irónico para constituir el "complemento literario de aquellas prácticas de rearticulación que intentan asumir tradiciones alternativas dentro de la modernidad" en una proyección potencialmente política (Yúdice 94).

⁹ El modelo teórico del poemario correspondería, por lo tanto, a la publicación científica; está justificado por el mismo autor como estrategia para forzar los límites de la práctica antropológica en las formas de la antropología poética, pero al mismo tiempo para criticar la disciplina desde adentro desmontando sus fundamentos y procedimientos.

¹⁰ Se llama "nombre hablante" o "nombre transparente" aquel nombre propio que transparente en sí mismo los rasgos que se quieren subrayar del sujeto que lo lleva.

¹¹ En la entrevista "¿Qué ves, qué ves cuando me ves?" publicada en *Matadero*, Yanko González explica su opción artística entre la antropología y la poesía en estos términos: "Metales... es un trabajo etnográfico en "verso" que se ancla en un empecinamiento relativamente solitario de hace varios años, de darle una salida natural a la crisis de representación del relato etnográfico –clásicamente prosa realista y naturalista–, haciéndolo de la forma para mí más simple: girarlo hacia sí mismo y reencontrarlo con otras tradiciones escriturales" (equipo revista *Matadero*, "¿Qué ves, qué ves cuando me ves?").

Me interesa destacar, más que la dinámica de alternancia de las voces con sus relativos universos significantes, la feminización, sexualización y primitivización de una otredad que se desentiende de los *avances* de todo explorador o misionero que pretenda implantar su bandera o su verbo divino en su cuerpo supuestamente *nullius*¹², y permanece a una distancia insalvable, entre sus pares, ridiculizando los intentos y esfuerzos performativos del sujeto letrado. Aquí, en otras palabras, se pondría al descubierto un nervio del arte moderno y de la crítica literaria en relación con su Otro: las masas populares urbanas. Como explica Willi Bolle, en su lectura de Benjamin, con la crítica literaria contemporánea “[...] não se chega a ter uma visão de mentalidade operaria por dentro. A prioridade do crítico é outra. Ele quer mostrar que tipo de imagem da classe trabalhadora se forma na cabeça do cidadão culto da classe media” (Bolle 381). La prioridad del crítico es explorar cómo el rey –el lector/intelectual/artista/crítico en tanto sujeto agenciado que decide reflexionar, informarse, opinar sobre ciertos temas– se refleja en el harapiento desclasificado –el supuesto marginal que constituye el objeto de indagación o ficcionalización–.

La identidad performática: los cazadores-recolectores nómadas

Los poemas inmediatamente siguientes establecen los rasgos definitorios de la isotopía que conformará el poemario: la marginalidad urbana. Estos rasgos son la drogadicción (“fumándonos punto rojo”, “la pálida del cuerpo”, 11), la violencia sexual (“Te violamos Pat’e cumbia”, 12), la guerra entre tribus (“Son unos sioux de medianoche”, “También la invaden otras tribus amigas”, 11), el robo con asalto y asesinato (“perché un parka así”, “llena sangre y lonja así”, 13), la identificación con una corriente musical (“la guatona new wave”, 11), el conflicto con la ley (“los tombo de chasca”, 13). En unos versos del poema “[Te violamos Pat’e Cumbia]”, en particular, se puede encontrar la metáfora cognitiva¹³ del poemario desde el punto de vista de la proyección performática de la identidad por parte de (o sobre) los jóvenes mismos: la condición de nomadismo. Recita el poema:

Nosotros los roba-tapa de los esteichon
Los cazadores recolectores del pasto loco
te hicimos colectiva en el miadero (12)

En estos tres versos se pueden reconocer los indicios de una economía que no reconoce la propiedad privada, ni siquiera en el caso de que la propiedad sea otra persona, o sea la mujer. El crítico Hernán Neira ve, en la visibilización (*via* omisión) del conflicto de propiedad, un “poderoso efecto descriptivo de cómo se comporta un grupo social ante una institución” (Neira 218). En otras palabras, si, como postula la ficción poética, la tribu

¹² Tomo estas sugerencias de la lectura del capítulo de José Luis Romero, “El ciclo de las fundaciones”, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*.

¹³ La metáfora cognitiva, según la define Paul Ricoeur, subyace al texto poético como el modelo a un texto científico que pretenda explicar o demostrar una situación determinada. La metáfora tiene, por lo tanto, una fuerza heurística, cognitiva, que abre “el camino de la redescipción” (Ricoeur, 357). Las metáforas cognitivas individualizan nudos simbólicos centrales a partir de los cuales se estructuran redes organizadas fundamentales para la interpretación.

urbana es traspuesta a tiempos prehistóricos, la caza y la recolección no supondrían ninguna violación de normas por parte de quienes la practican, lo que pone en crisis los presupuestos de la vida moderna. La estrategia de supervivencia que esto supone –como, por otra parte, el tráfico de drogas (“allí es donde se transa el buen Toscano/el remedio para el/párkinson/los mejores Tonariles”, 29)– contiene *in nuce* una polémica con el proyecto de modernidad en tanto desarrollo y progreso y repiensa la democracia fuera de los términos establecidos por su *grand récit* (Yúdice, *Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina*). Se plantea, también, la reivindicación de una pluralidad de proyectos vivenciales alternativos, los cuales podrían reconfigurar la multiculturalidad –la propuesta que Mignolo hace para la contemporaneidad (Mignolo, *La idea de América Latina*)– en un sentido rupturista y distópico. Si leemos esta contraposición a través del cristal de la metáfora fundacional de la modernidad hispanoamericana propuesta por José Luis Romero, tendríamos la ciudadela fortificada de la urbe normada *versus* las correrías de las nuevas tribus autóctonas, o, como máximo, los emporios móviles dedicados al comercio ilegal (Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*). Tal contraposición resulta especular respecto de la distribución evaluadora del ejemplo presentado en la introducción: lo pesado y lo sólido corresponde ahora a la ciudad de luces; lo fugaz, lo extemporáneo y lo táctico a la de sombras.

Más allá del planteamiento de alternativas, más o menos válidas, al sistema rector de la ciudad en que estas tribus circulan en perfecta coherencia e insospechada puesta al día con las más recientes teorías urbanas de los flujos¹⁴, quisiera apuntar el foco de atención en la forzada exterioridad a la que se exponen los integrantes de las tribus urbanas; exterioridad que puede muy bien haber sido forzada sobre ellos por parte del ojo que los investiga. El poeta trabaja precisamente en esta línea de visibilización performática, volviéndola estéticamente productiva a través de una amplificación. Por lo tanto, sus sujetos casi nunca enseñan grietas o inseguridades: incluso cuando admiten sus delitos (“igual he clavado, he chantado”, 13), lo hacen para justificar un asesinato con el argumento de la estadística criminal, casi fueran a concluir con un “para qué tanta bulla si matan a cada rato”. La perspectiva es, pues, externa, atenta a la convergencia de las líneas de conductas que puedan confirmar una constante, más que a las pequeñas variaciones individuales. Los temas, muy previsiblemente, corresponden con lo ya conocido a través de los medios de comunicación y el imaginario: droga, alcohol, violencia, hurto.

En este sentido, el trabajo estético sobre la identidad del objeto poetizado procede en el sentido de la proliferación a partir de un imaginario preexistente, que resultaría, de este modo, confirmado. Sin embargo es posible acceder a un nivel ulterior de lectura. Cualquier conducta se denuncia, por una parte, como relacionada con el contexto, en una natural adaptación a unas condiciones dadas, a cualquier nivel de la sociedad; por la otra, como producida por una mirada predeterminada que se hace pasar por supuestamente “neutra”. Por lo general, sin embargo, la acentuación de la visibilización performática

¹⁴ Sobre la teoría de los flujos, véase Olivier Mongin, *La condición urbana*, 2009.

desemboca en una afirmación del “no ser” (Lange 5) de las tribus sobre las que se relata, esto es, en su estatuto ficticio para la libido que las requiere.

La performatividad de la voz autoral: el poeta-antropólogo

Otro aspecto en que el entramado de la superficie performativa se torna central, tensándose –esta vez– hasta puntos de ruptura que dejan entrever su contrario, una interioridad herida, es el de la posición de la conciencia autoral, que refleja los dilemas del poeta-antropólogo en su relacionarse con el objeto de la observación participante¹⁵. De hecho, los procedimientos de grabación, manipulación y montaje de voces ajenas (parte fundante de la nueva práctica –entre la antropología y la literatura– inventada por el poeta interesado en comprender al Otro) son, en realidad, funcionales y subordinados al manifestarse de la única voz que realmente importa y sin la cual los discursos robados en la calle se quedarían en la insustancialidad imprimida por su estatuto oral: la de la instancia escritural¹⁶. Incluso en los poemas en que prácticamente parece desvanecerse para dejar espacio a la expresión de otros sujetos, la voz del locutor primario constituye el nudo que mantiene atados todos los hilos, lo cual expone y denuncia la ficción en que se basa el discurso. Como anota Walter Hoefler, se trata de un juego de circulación de voces consistente en que “el enunciante segundo dice lo que dice, pero no sabe que lo dice, solo es usado por el hablante primero para enunciar lo que se dice. Suerte de coartada recíproca” (Hoefler 136).

Donde este juego se vuelve performativo es en el desdoblamiento de la posición de la instancia escritural, por una parte distanciada de su materia en razón de su papel de editor de fragmentos, por la otra vuelta personaje intradiegetico de las situaciones retratadas. En esta última situación, su voz se vuelve una entre las demás, su subjetividad se hace vulnerable. De la misma forma que el *flâneur* baudelairiano, el personaje-poeta-antropólogo es tanto un cazador a la par de su objeto de estudio, un “hombre-lobo que merodea la selva metropolitana” (Frisby 52), como un desarraigado que, parafraseando a Benjamin, no encuentra su casa ni en su clase social ni en el grupo antropológico que observa. La *performance* del “poeta” (en tanto actor y locutor¹⁷ dentro del enunciado poético) consiste en imitar lo que no es, en intentar perderse dentro de una pose que no le pertenece; pero su actuar no lo lleva a ninguna identificación o aceptación concreta. Ni siquiera en el papel de antropólogo la presencia del poeta provoca algún tipo de aprecio: en el poema “Quien añade ciencia añade dolor” su insinuación de representar el Logos no es percibida por el grupo marginal, que simplemente lo ven como un “loco” (un tipo) más (en la pronunciación

¹⁵ Como declara el autor en una entrevista, “la ecuación pretendida... no solo es la eficacia ventrílocua o la argamasa constructiva (los sujetos, su discurso, su acción social), sino la estética –o antiestética, según se mire–, de la síntesis con el ojo del que inquiere” (Arrollo 14).

¹⁶ Llamo “instancia escritural” o “conciencia escritural” la entidad que organiza el material textual, elige estilo y retórica, dirige el juego de las voces; en una palabra, la responsable de la enunciación poética. Difiere del concepto de autor, que alude a una dimensión más sociológica y exterior al enunciado poético.

¹⁷ El “locutor” es quien habla dentro del poema, el responsable de la locución; puede manifestarse como ‘personaje’ o ‘actor del enunciado’.

flaite, la consonante sorda vira a sonora), aunque nunca podrá efectivamente ser absorbido. El “logo-loco” será siempre marcado por una posición de extranjería al ser escrito su nombre en mayúscula en el texto. Es así como su tentativa de penetración en otra comunidad, con la tensión hacia una identificación que esta conlleva, termina en un fracaso, mientras la plusvalía de su trabajo intelectual es absorbida pero no premiada por el sistema posburgués –“logo” puede ser leído también como sinónimo de marca comercial–. El poema, enunciado desde una voz aparentemente objetiva que habla del personaje-poeta en tercera persona, reduce al sujeto observante a objeto de autoobservación (“El LOGO se inyecta entre la tribu/nada tiene que grabar/sino su sombra/nada tiene que mirar/sino su ombligo” (52), e incluso lo declara “objeto-sujeto”. Finalmente, invierte los papeles de antropólogo y grupo observado: “la horda inclina por fin su lengua/y descifra al precario traductor” (*ibidem*).

En el curso de su acercamiento a la tribu urbana, el poeta-antropólogo ha compartido con ella las noches y las drogas para comprenderla “desde adentro”, pero no ha podido acostumbrarse a un estilo de vida que no le pertenece, por lo tanto termina vomitando (“todo en Emperaire con arcadas muy licuado” (*ibidem*)). Veo en esta imagen la metáfora cognitiva del segundo polo signifiante de la obra, en tanto tema de la misma es también la reflexión sobre los límites de la “antropología poética”, así como la etnología, desde Clifford Geertz en adelante, se ha preocupado de cuestionar epistemológicamente sus propios procedimientos narrativos. La instancia poética conceptualiza lo insalvable de la distancia que separa el profesional universitario –el personaje que representa su doble a nivel del enunciado– de los jóvenes marginales a través de un rechazo espectacular y, nuevamente, performático: la arcada de vómito. La cita del *Eclesiastés* (que transita por Mary Shelley) que conforma el título del poema, “Quien añade ciencia añade dolor”, se hace inteligible, por lo tanto, no solamente en el plano irónico de un dolor de estómago debido al consumo de las mismas drogas que asumen los objetos de estudio, sino también en el plano existencial y más serio de una vanidad del conocimiento en su pretensión de abarcar al Otro. Una vez más, si bien a través de una reflexión más ensimismada, la línea imaginaria que separa la ciudad de luces de la ciudad de sombras parece infranqueable: la verdad del imaginario no ha sido contradicha.

La visibilización performática en la textura sonora

El empleo de las jergas callejeras con sus variantes fonéticas, la atribución de la palabra directamente a sujetos marginales, la condensación del discurso que deja entrever una tensión deíctica hacia un referente solamente aludido, pueden llevar a pensar, como hace Jessica Atal, que no hay “mediación estética”, que el discurso “brota crudo y pesado” (Atal 9), casi fuera realmente espontáneo. Nada de eso veo en *Metales Pesados*, donde la mediación estética tiene un papel clave, si bien calibrada a menudo hacia una retórica de lo feo y de la provocación. La centralidad del procesamiento estético se hace patente no solamente en la subdivisión del texto entre un cuerpo de poema y su propagación en forma de nota, en una dinámica de traslado de la voz letrada a la voz marginal y al revés, sino también y sobre todo en la selección y condensación de los rasgos lingüísticos de interés para el estudio “antropo-poético”, lo

que produce un tipo de escritura que no se propone como espejo, sino como lupa¹⁸: saturada, en fin, visibilizada performáticamente.

Mi propuesta es entonces leer el carácter intensificado del idioma no tanto como registro de una determinada realidad sociolingüística, sino, más bien, interpretarlo a la luz de sus efectos retóricos. Como bien intuye Isabel Amor, hay en el estilo de Yanko González una memoria dadaísta en el disfrute acústico de las reiteraciones, aliteraciones, falsas rimas, graficación de los sonidos; una voluntad de llevar el lenguaje a una crisis consciente, lo que acercaría al autor más a Huidobro que a Parra o Bukowski, los modelos más citados en las reseñas de la obra (*Amor, Metales Pesados*). El sociolecto se tensaría por lo tanto hasta convertirse en un idiolecto propio del autor, lo que desmiente la prioridad representativa y afirma, en cambio, la primacía de la propuesta estética.

En el poema "Ve", por ejemplo, la arenga de una madre contra el hijo que está tomando un mal camino se transforma en un flujo rítmicamente interrumpido por el hipo del término muletilla "ve", transcrito en su forma gráficamente condensada, "v", lo que provoca en el lector una sintonización instantánea con el estatuto oral de las oraciones. En el poema siguiente, "Si no te cuidas tú verás el fierro que apunta hacia tu luz", la vocación rítmico-acústica es evidente, ya que cada fragmento reitera su última palabra por tres veces, con un efecto imitativo de la música rap: "en el lote lote lote/suenan radios radios radios/echa el piso piso piso/y unos dancing dancing dancing [...]" (21). Es interesante notar, en línea con la tesis propuesta, cómo el símbolo "/" puede ser interpretado como marcador de la transcripción fonológica ocupada en sociolingüística, pero a la vez como delimitador de los versos transcritos en un *continuum*, lo que se convierte realmente en su función principal.

El poema sin título: "Y si de los *flippers* está todo hecho [...]" representa, en su longitud que se va adelgazando en una especie de caída altazoriana derecho en el balbuceo, un buen ejemplo de la tensión hacia el puro significante. A continuación la parte final:

Suertasota/en er video/bein Chichi/en er video/suerta ficha /
suerta sota/Chichi en er video/bein Chichi/Chichi suerta /
suerta sota en er video/por
fa

"cichi/deja
sacar

CHICHI EL EXTRA (20)

En la situación de un juego de flipper, los nombres de las personas ("Chichi") y de los 10 pesos ("sota"), la transcripción adulterada de palabras brasileñas penetradas con las novelas televisivas ("bein"), se confunden

¹⁸ Tomo la imagen de la lupa en el sentido de un instrumento óptico en que convergen los rayos luminosos; fuera de metáfora, la técnica de la condensación produce un discurso tan cargado que se haría poco probable incluso en las mismas situaciones que constituyen su referente (el habla de los sujetos marginales o delincuenciales).

y compenetran con los sonidos de las salas de juego de los años 80. El tratamiento al que está sometido el lenguaje, como hemos observado en estos ejemplos, compone, en definitiva, un paisaje sonoro que se escapa de la simple referencialidad realista y se dirige hacia una dimensión más estética, lo que supone una productivización performática de los rasgos pertinentes del habla¹⁹.

Visibilización y despojamiento: el complejo del Rey Lear

He intentado demostrar, a través del análisis de la construcción de la identidad de los sujetos observados, del posicionamiento de la instancia escritural y de su desdoblamiento en un personaje del enunciado, de la retórica de la saturación y de la deriva sonora, cómo la obra poética *Metales Pesados* responde al estigma que pesa sobre cierta realidad marginal urbana con una estrategia de acentuación performática que enfatiza la visibilidad y la superficie de los comportamientos en objeto. Su interés reside en el hecho de que la voz de esta marginalidad dialoga casi a la par con la del sujeto letrado, produciendo en este último una actitud también performática, si bien ablandada por una que acotación más reflexiva. En este sentido, el texto no concede nada a la retórica de la victimización y del humanismo, ni escarba en las diferentes intimidaciones, sino que realza las líneas de conducta predominantes y los valores de referencia tal como se supone que se den a conocer por parte de los sujetos mismos.

Para concluir, quisiera reflexionar sobre esta visibilización en relación con quien finalmente es el destinatario de estas *performances* verbales, el lector. Aunque se identifique con el punto de vista del poeta-antropólogo en su intento de acercamiento y voluntad de intelección, al lector no le queda casi espacio para una reacción que no sea en buena parte dictada por la forma en que esas subjetividades se autorrepresentan, esto es, según ciertas conductas que el imaginario confirma. Su posible reacción instintiva será de incompreensión, incluso de rechazo atemorizado. Luego se dará cuenta de que el verdadero blanco del poemario, considerada la vinculación tan estrecha entre imaginario y texto artístico que la estrategia retórica del poemario conscientemente produce, no es precisamente "el marginal", ni su mundo. En su esfuerzo pensado a la medida de un público letrado al que quiere *épater*, a través de la retórica de lo feo y del choque con una realidad espectacularizada en los medios pero físicamente alejada de los centros de poder intelectual y económico, *Metales Pesados* no está interesado en corroer las bases de la creencia con las armas de la crítica frontal. Lo que quizás le interese más es

¹⁹ Ya concluida la escritura de este ensayo, he tenido la suerte de leer el interesante trabajo de Cristián Opazo, *Pedagogías Letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. En el capítulo dedicado a la obra *HP* de Luis Barrales, el autor subraya el trabajo retórico del texto dramático sobre las jergas *flaite*. Me parece que coincidimos en esta idea de una proliferación polémica de la escritura artística a partir de conductas verbales y representacionales de alguna forma ya previstas por el imaginario y en el sentido de una vocación crítica de las obras literarias que, en lugar de atacar frontalmente el cliché, lo problematiza, justamente a través de un goce de la escritura misma que reescribe las formas de habla que mezclan términos del coa, del *reggaeton*, y de las novelas televisivas sobre la superficie de "los relatos naturalizados de la crónica roja o las instituciones asistencialistas" (Opazo 80).

poner a su lector bajo unos focos que lo hurgan y lo dejen desnudo, cara a cara con su voyeurismo practicado como una afición más desde el ventanal de un café literario. El lector es llevado a experimentar como testigo todo el peso de una vida según otras leyes que no le son familiares, pero no en una óptica que deje satisfecho su sentido de íntima superioridad y condescendencia hacia el otro, sino a través de un juego que solicita sus miedos al desamparo y a la pérdida de la corona. Podría hablarse, en este sentido, de una suerte de "complejo del Rey Lear", tal como lo plantea Berman en su reflexión sobre las dinámicas psicológicas del individuo burgués en la visión de Marx, sin llegar, sin embargo, al desenlace catártico y trágico de un despojamiento del yo y su entrega a una humanidad desguarnecida y verdadera. El lector se queda en el umbral imaginario del intento, quizás, incluso, aliviado por la conciencia de pertenecer al bando de "los perversos y los brutales", si esto significa "disfruta[r] de todo el calor que puede ofrecer el poder" (Berman 104).

Por lo tanto, se puede afirmar que la originalidad de la mediación estética presentada en *Metales Pesados* entre la ciudad de luces y la ciudad de sombras estriba no tanto en desmontar clichés con una actitud "humanista", sino en el hecho de instalarse productivamente en una línea de proliferación con el imaginario, lo que nos revela aún más datos sobre la capacidad autogeneradora y autojustificadora de este último, pero también sobre el potencial originalmente polémico y reflexivo –y no derecha, estricta y "correctamente" crítico– del arte contemporáneo.

Obras citadas

- Amor Illanes, Isabel. "Metales Pesados". *El siglo*, 4-12-1998: 15.
- Arrollo, Guido. "Entrevista a Yanko González. Uno no está hilando babas". *Grifo* 10 (2007): 12-17.
- Atal, Jessica. "Aproximaciones a una Física Poética". *El Mercurio*, 2 de febrero de 1999, 9.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 2006.
- Bolle, Willi. *Fisiognomía da metrópoli moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- Equipo Revista Matadero. "¿Qué ves, qué ves cuando me ves?". *Matadero* 1 (2000) (<http://www.lettras.s5.com/archivoyanko.htm>) (13/10/2011).
- Frisby, David. *Paisajes urbanos de la modernidad*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- González, Yanko. *Metales Pesados*. Valdivia: El Kultrún, 1995.
- Hoppenhayn, Martín. "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Moraña, Mabel. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispoanoamericana, 2002, 69-88.
- Informe Especial*, "La roca", 12 de septiembre de 2011, TVN (<http://www.24horas.cl/programas/informeespecial/2010/index.aspx?id=131882&cap=s>) (12/11/2011)

- Imbert, Gerard. "La ciudad como recorrido". *II Simposio Internacional de Semiótica*, vol. 1, Oviedo, 1986. Citado en Armando Silva: *Imaginario urbanos* (Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2000).
- Komitee, Sonia. *A Student Guide to Performance Studies*, Harvard University, s/f (http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235750.files/Peformance_Studies.pdf) (13/07/2012).
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lange, Francisca. "Críticos y extranjeros: Enrique Lihn y Yanko González. ¿Qué es ser un escritor chileno?". *Revista Chilena de Literatura* (2010): 1-8.
- Maffesoli, Michel. *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individuo nella società di massa*. Roma: Armando Editore, 1988.
- Martín-Barbero, Jesús. "La ciudad que median los miedos". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Moraña, Mabel. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispoanoamericana, 2002, 19-35.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Mongin, Olivier. *La condición urbana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Neira, Hernán. "Anestésica de Metales Pesados, de Yanko González Cangas". *Estudios Filológicos* 35 (2000): 207-221.
- Opazo, Cristián. *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Reguillo-Cruz, Rossana. "¿Guerreros o ciudadano? Violencia(s). Una cartografía de las relaciones urbanas", Ed. Moraña, Mabel. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispoanoamericana, 2002, 51-67.
- _____. "Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea". *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacio urbano*. Ed. Muños, Boris y Silvia Spitta. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003, 162-183.
- Ricœur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megalópolis, 1977.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Sarlo, Beatriz. "Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Moraña, Mabel. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Hispoanoamericana, 2002, 205-214.
- Sepúlveda, Magda. "La construcción de identidades, sus imaginarios y su posición en la literatura". *Taller de Letras* 32 (2003) 67-78.
- Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2000.
- Yúdice, George. "Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina". *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*. Comp. García Canclini, Néstor. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 63-94.