



Cuadernos de Literatura
ISSN: 0122-8102
ISSN: 2346-1691
cuadernos.literatura@javeriana.edu.co
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo

Aguirre, Lina X.

Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo
Cuadernos de Literatura, vol. XXI, núm. 42, 2017
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439852504020>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.vrpg>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo

Vulnerable and in Revolt: Precariousness and Globalization in the Poetic Practice of Diego Ramírez Gajardo

Vulneráveis e revoltados: precariedade e globalização na prática poética de Diego Ramírez Gajardo

Lina X. Aguirre * linitaguirre@gmail.com

Resumen: A través del análisis de El baile de los niños, de Diego Ramírez Gajardo, y de las actividades del taller de poesía y editorial que él dirige, este artículo analiza las manifestaciones de la “precariedad” en la poesía chilena contemporánea y su relación con la globalización como régimen generador de subjetividades. En la práctica poética de Ramírez, la precariedad se plantea de dos modos estratégicos: vulnerabilidad y revuelta liberadora, los cuales evidencian la situación de los sujetos jóvenes en el Chile globalizado y su búsqueda de espacios de resistencia. Prácticas juveniles como el baile y la sexualidad son claves en la propuesta textual y extratextual de este poeta.

Palabras clave: globalización, poesía contemporánea, Chile, subjetividad, jóvenes, precariedad.

Abstract: Through the analysis of El baile de los niños, by Diego Ramírez Gajardo, and the activities of the poetry and editorial workshop he directs, this article analyzes the manifestations of “precariousness” in contemporary Chilean poetry and its relationship with globalization as a regime which generates subjectivities. In Ramirez’s poetic practice, precariousness is posed in two strategic ways: vulnerability and liberating revolution, which show the situation of young subjects in globalized Chile and their search for spaces of resistance. Practices of the youths, such as dance and sexuality, are key in the textual and extratextual proposal of this poet.

Keywords: globalization, contemporary poetry, Chile, subjectivity, youth, precarity.

Resumo: Através da análise de El baile de los niños (A dança das crianças), de Diego Ramírez Gajardo, e das atividades da oficina de poesia e editora que ele direciona, este artigo analisa as manifestações da “precariedade” na poesia chilena contemporânea e a relação com a globalização como regime gerador de subjetividades. Na prática poética de Ramírez, a precariedade é colocada de dois modos estratégicos: vulnerabilidade e revolta liberadora, os quais evidenciam a situação dos sujeitos jovens no Chile globalizado e sua busca de espaços de resistência. Práticas juvenis como a dança e a sexualidade são chaves na proposta textual e extratextual deste poeta.

Palavras-chave: globalização, poesia contemporânea, Chile, subjetividade, jovens, precariedade.

Cómo citar este artículo

Aguirre, Lina X. “Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo”. *Cuadernos de Literatura* 21.42 (2017): 341-367. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.vrpg>

Cuadernos de Literatura, vol. XXI, núm. 42, 2017

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Recepción: 16 Enero 2016
Aprobación: 29 Marzo 2016

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.vrpg>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439852504020>

CC BY

A partir de la primera década de este siglo, la poesía chilena de los jóvenes ha tendido, de diversos modos y en múltiples aspectos, hacia la precariedad. En el vocabulario de la actualidad, el término precariedad es cada vez más común, aunque impreciso en su significado. Pobreza, hambre, fragilidad, condiciones de vida caracterizadas por la desprotección, el cambio permanente o la falta de seguridad, logran ser albergadas de algún modo bajo el término sombrilla de precariedad. Si bien el uso del término en el léxico común tiende a ser ambiguo, lo que es muy claro y preciso es su pertinencia para hablar de las condiciones de vida y las consecuencias sociales y culturales de la globalización.

Este texto explora los modos en que la precariedad se manifiesta en la práctica poética de algunos jóvenes chilenos, las realidades en que se origina y las maneras en que se concreta en acciones textuales y extratextuales de cuestionamiento y resistencia frente a las condiciones de vida generadas por la globalización en el país. Mi análisis se centra en la práctica literaria del joven autor Diego Ramírez Gajardo,^[1] uno de los creadores más reconocidos dentro del grupo de poetas chilenos que comenzaron a publicar a partir del 2000. La precariedad está presente en la obra de casi todos sus compañeros de generación, pero en la obra de Ramírez Gajardo adopta varios matices, algunos pasivos, otros activos, y permanece como rasgo que transita desde los textos a una variedad de actitudes y acciones que lo involucran a él y a los numerosos jóvenes que participan en sus talleres y actividades editoriales. Es así que su obra nos permite rastrear variadas formas de creatividad a partir de la precariedad y vislumbrar las posibilidades de significación que esta sensación, normalmente asociada con la desesperanza y la imposibilidad de actuar, puede adquirir a través de lo poético.

Una aproximación a la precariedad

En las humanidades y las ciencias sociales el término precariedad —acotado por Pierre Bourdieu como *precarité* y adoptado en habla inglesa a través del neologismo *precarity*— ha sido asociado con la flexibilización del trabajo en la producción Post-Fordista, especialmente en Europa y los Estados Unidos (Ettlinger 309), y con las condiciones de vulnerabilidad y riesgo que de ella se derivan. En los últimos años, el término ha sido empleado de diferentes maneras. Autores como Judith Butler lo han relacionado con el estado de la sociedad estadounidense post 11 de septiembre y la preponderancia del terror, mientras que otros como Nancy Ettlinger y Katie Stewart han intentado liberarlo de sus límites espacio-temporales y formales.

En su libro *Ni apocalípticos, ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*, y dialogando con los postulados de Zygmunt Bauman, Martín Hopenhayn hace una interesante propuesta acerca de la precariedad en la experiencia de la globalización en Latinoamérica. Este autor sugiere que, en la región, donde la globalización ha llevado

a la polarización de las sociedades, las condiciones de inestabilidad y cambio son experimentadas por los individuos de dos maneras opuestas: quienes se encuentran excluidos del desarrollo y están expuestos a inseguridad física, a trabajos con ingresos inciertos y a una movilidad frustrada, la experimentan como incertidumbre o precariedad. Mientras tanto, aquellos que se encuentran integrados a través del consumo y el acceso a tecnología de punta, quienes están conectados y están expuestos a la movilidad de receptores y emisores, al vértigo y la aceleración, la experimentan como provisionalidad (6). Es decir que Hopenhayn identifica dos modos de experimentar la inestabilidad, uno positivo, asociado al vértigo del consumo y a sectores económicamente afluentes y socialmente integrados, y uno negativo, asociado a la inseguridad económica y la exclusión social. La propuesta de Hopenhayn da cuenta de formas opuestas de vivir la precariedad, las cuales dependen del grado de participación que tengan los individuos en los flujos globales.

De acuerdo con Hopenhayn, en el contexto actual todos estamos expuestos a la precariedad, pero ¿cómo se vive en realidad? y ¿cómo termina la precariedad filtrándose al ámbito de la poesía? Según Ettliger la precariedad se manifiesta en los microespacios de la vida diaria (320), en la imposibilidad de acceder a un trabajo fijo y con seguridad social, en la inseguridad que sienten los adolescentes al crecer con padres trabajadores ausentes, o en el miedo casi abstracto (nadie sabe exactamente cuál es la amenaza) que experimentan los dueños de casas y apartamentos en nuestras ciudades, y que se mitiga a fuerza de porteros armados, cámaras de seguridad o cercas electrificadas. Quizás se trate de una sensación puntual, pero, al estar presente en múltiples aspectos de la vida, tiende a convertirse en una atmósfera que define la experiencia y que llega a ser eje de construcción de identidades grupales, y en algunos casos bandera de acción política.^[2]

Así, cuando se experimenta, la precariedad produce afectos, posturas y acciones, y también, como lo sostiene Katie Stewart, da origen a imaginarios, modos de representación, formas que pueden materializarse en la producción artística (“Precarity’s Form” s.p.). Es de esta manera que la precariedad pasa de ser una condición social a una característica estética.

Tenemos entonces dos aspectos interrelacionados de la precariedad. El primero, como una sensación experimentada por los individuos y convertida en variable de identificación. Y el segundo, como una disposición estética que se arraiga en esa experiencia. El análisis que propongo busca establecer las relaciones entre ambos aspectos en la poesía de Diego Ramírez Gajardo y las actividades de su taller *Moda y Pueblo*. Mi estudio sugiere que estas prácticas poéticas funcionan como tácticas para evidenciar y compensar la precariedad que se experimenta en la vida cotidiana. Para los jóvenes involucrados, la poesía se plantea como ejercicio creativo vital capaz de transformar su posicionamiento como sujetos dentro de una sociedad excluyente. Y en otra dimensión, como plataforma de intervención en las formas de producción, divulgación y recepción de la literatura, es decir, como espacio de agenciamiento cultural.

Ramírez y la poesía chilena contemporánea

Durante la primera parte de la década del 2000 emergió en la escena literaria chilena un grupo de poetas jóvenes que, con una poesía expresiva y articulada con los ritmos, intereses y formas de hablar de las generaciones jóvenes, definió nuevas direcciones estéticas y políticas para la poesía chilena en general. En la poesía de estos autores, entre los cuales se encuentran Diego Ramírez, Pablo Paredes, Paula Ilabaca (n. 1979), Gladys González (n. 1980), Felipe Ruiz (n. 1979) y Héctor Hernández Montecinos (n. 1979) entre un grupo más nutrido, la experiencia personal, el cuerpo y los afectos funcionan como plataformas para reflexionar acerca de problemáticas más amplias, en especial sobre las condiciones sociales y políticas de Chile actual, y diversas formas de opresión y marginación vigentes en la sociedad chilena.

En su artículo panorámico “Poesía del período 1987-2005”, la crítica Patricia Espinosa afirma que la poesía que surgió a partir del 2000 se caracteriza por “la exacerbada presencia del desencanto aunque no violento, sí fuertemente irónico y hasta cínico” (s.p.). Se manifiestan en ella sentimientos de tristeza, desilusión y desorientación, los cuales muchas veces son insertados en prácticas juveniles que podrían entenderse como placenteras, tales como la fiesta,^[3] los juegos sexuales o los recorridos por espacios cotidianos. Así, esta poesía se dedica a explorar la “tragicidad de lo cotidiano”, como diría Espinosa (s.p.), la cual se proyecta como manifestación de insatisfacción e incomodidad frente a las condiciones sociales y frente a las represiones diarias que se llevan a cabo en la sociedad chilena.

Una de las características que Ramírez comparte con varios de sus compañeros post 2000, y en especial con Gladys González y Pablo Paredes, es su interés en narrar la experiencia del sujeto joven en la ciudad, y un particular arraigo en el barrio como espacio geográfico de las clases populares. En su poesía hay un apego al barrio, no necesariamente voluntario, que está relacionado con la imposibilidad de movilidad social. La estabilidad para las clases populares chilenas es la del abandono y la pobreza; por eso se leen en los poemas rabia y descontento. Mantener la poesía atada al barrio es una forma de revelar esas marcas y la vulnerabilidad que incomoda al Chile que, desde la dictadura de Pinochet, intenta homogenizarse en torno a imágenes de éxito y bienestar.

En la exploración que Ramírez hace de los márgenes sociales y los sujetos que los habitan, el cuerpo ocupa un lugar central. Por una parte, hay una exploración detallada de la apariencia física y el atuendo —maquillaje, peinados, *piercings*, tatuajes—, las cuales establecen formas de pertenencia entre los adolescentes y una resistencia frente a la sociedad adulta. También se presta especial atención a lo que el cuerpo siente, al punto que todos los eventos se traducen en sensaciones. El dolor y la debilidad aparecen como sensaciones recurrentes frente a la pobreza y la marginación, pero se alternan en sus textos con el placer sexual como sensación liberadora, la cual se elabora a través de un lenguaje explícito y recargado.



Figura 1.

Diego Ramírez Gajardo leyendo en una fiesta poética en la Carnicería Punk

En este sentido, la obra de Ramírez Gajardo se caracteriza por una disposición en el uso del lenguaje que podríamos denominar “hiperexpresividad”, rasgo que marca un claro contraste con la poesía producida en Chile en décadas anteriores. Con esto me refiero a un deseo de decir, de exhibir sin tapujos los aspectos más privados de la experiencia, de manifestar lo que se siente sin temor al exceso, y una necesidad de poner todo lo que se dice en un registro por el que se pueda reclamar pertenencia. La suya es una poesía claramente neobarroca que se ha nutrido de escrituras como las de Pedro Lemebel y Roberto Echavarrén, entre otros, y cuya proximidad con el campo apunta a la visibilización —a través de una voz que no susurra, sino que grita, que propone un escándalo de palabras e imágenes que chocan con los límites de lo aceptado— de problemáticas sociales más amplias a nivel de la sexualidad, la clase y la edad.

La hiperexpresividad constituye un gesto particularmente rupturista, pues a partir de los años ochenta había primado en Chile una poesía

caracterizada por la dificultad y el ocultamiento. Incluso en los años noventa se optó por una poesía sintética, aún elíptica y tendiente a un registro culto que no implicó un cambio significativo. Como lo señala la crítica cultural Nelly Richard en su libro *Márgenes e institución* — el cual se enfoca en parte de la producción artística de los años 80—, durante la dictadura se da un quiebre en el sistema de referencias sociales con el cual contaban los sujetos; el lenguaje mismo es “destituido en su facultad de designar o simbolizar una realidad por lo mismo en crisis de inteligibilidad”. Frente a esta crisis “no queda más por hacer que reformular nuevos enlaces hasta recobrar el sentido de otra historicidad social” (119). Es por esta razón que en la práctica artística se optó por la construcción de lo fragmentario y lo elíptico, pues solo estas figuras “logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la noción de sujeto que esos fragmentos retratan como unidad devenida irreconstruible” (119).

Durante los últimos años no se puede decir que haya habido un retorno a una realidad inteligible, pues esta ha emprendido una dinámica de cambio constante que la hace imposible de fijar y de representar como una totalidad. La representación, en el contexto actual, está también caracterizada por la fragmentación, pero en vez de una ausencia, hay una multiplicación y una circulación acelerada de signos válidos que resulta en propuestas recargadas donde los signos se superponen y compiten entre ellos. Por otra parte, la abundancia de signos implica que los jóvenes poetas de la actualidad no tienen que reinventar el lenguaje, sino elaborar su propia versión a partir del amplio repertorio disponible. La resistencia, en este caso, surge de la elección y las combinaciones que se realizan, del rechazo a los discursos oficiales y la reelaboración, a partir de la experiencia, de los signos que provienen de las instituciones o de sistemas normalizantes como los medios de comunicación. En la poesía de Ramírez Gajardo se combinan y reelaboran signos de registros heterogéneos. Se cita libremente a poetas de distintas épocas, pero también se incorporan referentes musicales del pop y el rock, y alusiones a diversas prácticas culturales juveniles, así como registros de chat, mensajes de texto y fotografías digitales. A través de esta combinación el autor propone una poesía que, sin negar las tradiciones poéticas, se abre a toda la diversidad de registros que conforman la experiencia de los jóvenes actuales. Con esta ampliación del registro poético, la incorporación de las formas de expresión y las prácticas de los jóvenes se lleva a cabo una operación de ‘actualización’, en el sentido de que, al permitir entrar los referentes, formas de comunicación y convenciones de las nuevas generaciones, la poesía puede ser un medio válido para la definición y representación de las subjetividades emergentes en la actualidad.

El baile de los niños: dos formas de precariedad

Diego Ramírez Gajardo nació en Antofagasta en 1982 y migró a Santiago con su familia durante su adolescencia, siendo este un momento crítico

para la constitución de una voz poética siempre ligada a la experiencia personal desde la perspectiva de sujetos jóvenes, adolescentes e infantiles.

En la poesía de Ramírez, el desencanto que menciona Espinosa se arraiga con fuerza en la experiencia personal que es ambigua y confusa. La función del ejercicio poético no es en su caso un intento por aclarar la situación, sino una forma de canalizar esas energías de diferentes procedencias y sentidos, que chocan, produciendo en el lenguaje y materializando una singular forma de vitalidad juvenil.

El baile de los niños, publicado por Ediciones del Temple (2005), es el primer libro individual de Diego Ramírez. Uno de los detalles interesantes del texto es que nació como parte de una reescritura del *Canto general* de Pablo Neruda, organizado por Balmaceda Arte Joven, y en el cual participaron diez poetas menores de 25 años. En este ejercicio colectivo la voz de Ramírez comenzó a establecer y mostrar su singularidad, en especial un modo de articular poesía y vivencia presente, el cual se fundamenta en la renovación de imágenes poéticas a través de una apropiación de perspectiva y escenario por parte suya como sujeto joven. Es decir, Ramírez retoma de Neruda su gesto de observación de la realidad y la historia americanas, incluso la capacidad de materializar ese mundo a través de la palabra, pero lo que mira y desde dónde lo mira corresponden a su propia situación vital, no a la del creador del texto original. Al ocurrir tal desplazamiento, el lenguaje y repertorio simbólico terminan transformándose, generando una expresión poética que sostiene con gran coherencia una visión/percepción de mundo actual, en la cual la poesía renueva su papel vital.

Veamos, en términos más concretos, de qué se trata esa actualización vital del papel del poeta en *El baile de los niños*. Desde la perspectiva del que asiste y observa, el poemario nos ofrece una inmersión poética en el mundo nocturno, titilante, a la vez excitante y trágico de la ‘noche bailable’ de los adolescentes de Santiago. Una visita al mundo cerrado de la discoteca, al hábitat temporal de diversas tribus urbanas^[4] que, superando las diferencias en sus estéticas corporales, participan en tardes-noches de baile sin fin, de exhibición de atuendos teatrales y cabelleras extravagantes, de seducción sin formas definidas. El deber del poeta, como en *Canto general*, es fundar a través de la palabra, trazar un origen, pero esta vez es el origen de los adolescentes, su miedo, sus violencias, su lenguaje, su placer, la vitalidad de sus cuerpos. El poeta observa; ya no desde el lugar donde todo se ve y se conoce, sino desde una altura apenas discernible, una distancia casi forzada, generada por la diferencia de edad entre el poeta — que se ha convertido en adulto joven — y los adolescentes bailantes. Desde allí, participando a veces, y a veces observando con nostalgia los juegos nocturnos de los que se nombran como “niños”, el poeta descubre para nosotros un universo corporal, estético y simbólico que desconocemos.

En “El origen de (mi) escritura” se evidencia la perspectiva e intenciones del poeta, quien, sin desprenderse del todo de Neruda, da un vistazo inicial al mundo de la discoteca:

*Amor América: ahora sobre toda nuestra noche
Se mira y se escribe*

Se intenta iniciar la forma como si niño y música, como si escritura
y cuerpo
Como la erótica del usted que danza y del yo que le borro la
poesía de las diferencias
Estas frascitas bailan medias ciegas en los costados húmedos de la multitud
Todos iban a ser algo pero terminan
lacios y pintarrajeados
para los que intentamos aprender la poética de este baile
Sobre los pelos varios, punk, lisos, rubios, colorcito, chasquillas,
mechitas largas,
Escondida la miradita, la niña como niño,
los hombrecitos de rosado y con polerita de la hermana. (*El baile de los niños* 11)

Al surgir de un ejercicio que es observación y a la vez experiencia, la voz se enfoca en lo que los cuerpos sienten, sus movimientos e interacciones, sus estrategias para el disfraz y la belleza, y lo que estas últimas ocultan. En el registro más visible nos encontramos con el baile y la seducción grupales, el movimiento libre y la gestualidad, la circulación desordenada del deseo sin restricciones de edad o preferencia sexual, las intervenciones que perforan, maquillan, estilizan el cuerpo que se exhibe. Y más allá de la superficie, se revelan sentimientos de soledad, miedo y desamparo frente a los cuales los adolescentes son construidos como frágiles, indefensos y necesitados de protección.

A través de esta construcción, Ramírez nos pone en contacto con una vivencia de precariedad que se mueve en dos sentidos: por un lado, la inmersión en los ritmos desordenados de la seducción, la intensidad y el placer vividos como instantes presentes a partir de interacciones múltiples, el carácter liberador del baile con diversos cuerpos y a partir de movimientos espontáneos e impredecibles. En otras palabras: el goce de la precariedad. Y, por otro lado, la sensación de vulnerabilidad frente al abandono en la vida familiar, el rechazo social y la búsqueda continua de modos de pertenencia, el sentimiento de que se está solo y sin capacidad de control frente a una futura adultez que se torna desconocida e incierta. Aquí: el padecimiento de la precariedad. Mi lectura sugiere que en *El baile de los niños* la precariedad como goce es usada por los adolescentes para compensar la precariedad como vulnerabilidad, lo cual significa que los jóvenes que Ramírez nos presenta, buscan, como lo haría cualquier persona, una compensación de lo que es incierto e inestable, pero no a través de las rutas tradicionales que Nancy Ertlinger propone como formas de “negación reflexiva”. De acuerdo con esta autora, rutinariamente las personas buscamos estrategias para encontrar certeza dentro de lo incierto, y lo hacemos generalmente a través de esquemas clasificatorios que definen categorías claras y estabilizan nuestros horizontes haciéndolos más fáciles de navegar (325). Sin embargo, los adolescentes representados en el poemario no buscan la certeza ni la claridad que sugiere Ertlinger, sino que se involucran en modalidades placenteras de lo precario que, al menos temporalmente, puedan ofrecerles la protección y agencia que les han sido negadas por sus padres, por instituciones como la escuela y por la sociedad en general que sanciona sus prácticas culturales.

La dinámica de compensación que describo se ancla en la realidad social actual, en la cual lo precario no puede evitarse tan fácilmente, pues lo incierto, lo cambiante, lo transitorio, constituyen la base de los ritmos que rigen las prácticas cotidianas y las relaciones personales en las sociedades globalizadas, y son el combustible de un sistema económico basado en el consumo, el cual requiere de la constante transformación y renovación del deseo para su reproducción. En el caso de los jóvenes, lo precario puede estar en la inestabilidad de sus relaciones familiares o en el incierto panorama que se ofrece tras el final de la educación, pero también tiene lugar en sus formas de comunicarse, como por ejemplo los mensajes de texto, los chats o las redes sociales, que son plataformas interactivas sujetas al cambio constante, así como en la fugacidad de la moda y la lógica circulatoria del consumo que incluye objetos, imágenes, identidades y toda clase de bienes simbólicos.

Manifestaciones artísticas como *El baile de los niños* evidencian que la precariedad se experimenta de diversas maneras en la vida de los individuos contemporáneos, y también que la sensación de incertidumbre frente a lo inestable no es un lugar de pasividad, sino que contiene un potencial de actividad, una búsqueda constante de espacios de agencia.

Construyendo la vulnerabilidad

En *El baile de los niños*, todos los participantes de la noche son construidos como sujetos vulnerables. No se trata de jóvenes alegres y bulliciosos que vienen a la fiesta a derrochar energía, sino de seres tímidos, desarmados y solitarios. El abandono, la orfandad y el olvido arrastrados desde fuera de la discoteca dominan sus experiencias, presentándose como relaciones que dejan a los adolescentes en una posición pasiva; son ellos los abandonados, los huérfanos, los olvidados, víctimas que no tienen control alguno sobre las condiciones que los afectan. Frente a estas condiciones, los jóvenes experimentan afectos que son expresados como marcas sobre el cuerpo, los gestos y el atuendo; la tristeza pareciera formar parte de las estéticas corporales: “si parecen una imagen contenida de la tristeza,/ si parecen una mezcla de la rebeldía y de la pérdida/ Porque sabe una cosa, yo los siento tan facilistas y/ frágiles que me enloquecen y me los guardo para mí bien adentro” (*El baile de los niños* 14); el miedo es algo que circula entre los cuerpos: “si lo hacemos bien, si yo le escondo y le paso mis miedos por debajo de su ropa” (13); y la soledad forma parte de la moda que se lleva: “Y los niños poquito afeitados y solitos (con apenas dibujado Lugosi en el corazón)” (9). Se trata usualmente de afectos pasivos, paralizantes, que absorben a los sujetos reduciendo su capacidad de acción. La rabia aparece esporádicamente, como parte de una actitud rebelde, pero no implica ninguna subversión porque, desde la perspectiva del poeta, forma parte de una apariencia empaquetada, una pose que se ejecuta para encajar en un grupo: “como moda para que se vea más niño con onda, niño con rabia, niño rebelde que se muerde los labios” (10). Adicionalmente, los jóvenes son víctimas de rechazo: “se permiten todo en ese espectáculo de tanto niño no aceptado” (14), de sutiles formas

de violencia: “ellos como uniformados asistémicos nos persiguen por los rincones nos golpean con jadeos lindos” (14), y están expuestos a situaciones de abuso que aparecen como elecciones realizadas dentro de una ambigua libertad: “tortúreme, lléveme donde quiera, amárreme con sus cadenas porno” (14).

En el texto todos estos términos se acumulan, reiterándose en diversas situaciones, acompañando las experiencias de los adolescentes, sean estas traumáticas o placenteras, y expresándose de manera superlativa a lo largo del poemario. Se produce así una sensación generalizada de riesgo e inseguridad que reformula el sentido de espacios como la discoteca y actividades como el baile, normalmente asociados con la vitalidad y el gozo. La discoteca deja de ser lugar de encuentro casual para convertirse en refugio, y el baile se torna un espectáculo decadente al ser practicado por los indefensos y los tristes.

Al enfatizar en el abandono y la inseguridad, Ramírez busca evidenciar los motivos que subyacen en las prácticas culturales de las tribus urbanas chilenas a las cuales él mismo perteneció; mostrar que tras el piercing, el tatuaje, el atuendo elaborado, la reunión, el baile, las prácticas sexuales, se encuentran sentimientos de aislamiento y desamparo relacionados con el desplome de las estructuras familiares tradicionales, el debilitamiento de las figuras de guía y autoridad, y el empobrecimiento de los lazos sociales que han tenido lugar en Chile como parte de su integración a la cultura de consumo y al régimen del capitalismo flexible.

Con la imposición del modelo neoliberal, el consumo y el trabajo se convirtieron en los ejes de la vida de los chilenos, causando profundas alteraciones en la vida de las familias y en los estilos de vida de los jóvenes. La precarización del trabajo ha producido familias inestables y padres ausentes, mientras que la entrada en la lógica del consumo ha sustituido la autoridad por la seducción, el control por la permisividad. Los jóvenes han visto desplomarse las estructuras que los orientaban, quedando expuestos a escenarios inestables y volátiles. La vulnerabilidad que se manifiesta en el poemario puede entenderse en relación con esta situación; por esta razón adquiere un sentido de pérdida, de abandono, frente al que los jóvenes se adhieren a las tribus urbanas buscando cómo llenar los vacíos afectivos generados por la dinámica social.

Al poner a todos los asistentes bajo el influjo de la vulnerabilidad, esta se convierte en una variable de identificación que intensifica el sentido de la búsqueda de pertenencia. A partir de esta condición tanto los adolescentes como el hablante observador, independientemente de la tribu a la que pertenecen, de su atuendo, su género o su preferencia sexual, pueden sentir que forman un grupo con los otros jóvenes vulnerables; que algo común los une dentro del espacio de la discoteca: “En este baile sólo invitamos a los que respetan el rito del abandono” (23). De acuerdo con el geógrafo Ben Malbon, quien investiga la experiencia de asistir a clubes nocturnos y discotecas o *clubbing*, los jóvenes que van a discotecas buscan un sentido de identificación y pertenencia que puede obtenerse, entre otras cosas, a través del estilo, la música que se escucha y la práctica colectiva del baile (49-50). En *El baile de los niños* la vulnerabilidad

viene a sumarse a estas variables, generando la noción de una particular multitud que simultáneamente padece y goza. Este sentimiento, así como las preferencias y prácticas corporales aparecen en el texto como generadoras de fuertes nexos grupales; sin embargo, hay una diferencia de temporalidades: mientras la música y el baile ofrecen intensidades transitorias limitadas al tiempo de su ejecución, la vulnerabilidad está asociada a sentimientos que permanecen dentro y fuera de la discoteca. Tal asimetría convierte a la vulnerabilidad en el fundamento de una colectividad estable que va más allá del disfrute contingente de la noche bailable.

La idea de una colectividad en torno a la vulnerabilidad es usada por Ramírez en sus textos para posicionar a jóvenes de las clases populares dentro de la sociedad chilena y hacerlos visibles como habitantes de un margen social. Este margen, dentro del cual él mismo se incluye, se convierte en el lugar de enunciación de toda su literatura y de su crítica al modelo económico y social chileno. De acuerdo con sus testimonios, Ramírez no quiere que su poesía sea vista como la escritura ficcional de un individuo, sino como la expresión de un colectivo marginado que necesita hacer visible su situación dentro de la sociedad y pronunciarse con respecto a un estado de cosas a través de sus prácticas culturales (Entrevista s.p.). Quizás por esa razón el autor insiste en presentarse como participante del grupo representado en su poesía, en hacer de su hablante la extensión de sí mismo, en no ocultar ningún detalle que pueda mostrar los nexos entre biografía y poema, pues su experiencia como homosexual, como miembro de las clases populares, como migrante a la capital, valida la existencia del margen y le permite conectar la queja poética con condiciones reales.

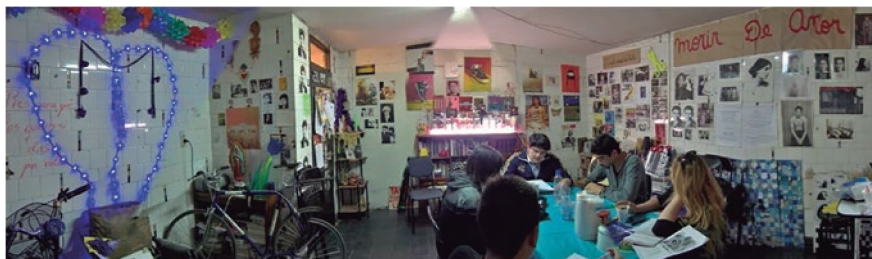


Figura 2

La Carnicería Punk. El hogar de los talleres poéticos dirigidos por Diego Ramírez Gajardo

La posición marginal que adopta Ramírez y el carácter colectivo de la misma no se limita a *El baile de los niños*, sino que tiene continuidad en toda su producción y en otros aspectos de su práctica poética, especialmente en sus actividades con el taller de poesía y editorial *Moda y Pueblo*. Este taller funciona en “La Carnicería Punk”, un espacio que antes era una carnicería en el primer piso de unos bloques de apartamentos de clase popular en el centro de Santiago. El lugar, amoblado con enseres de segunda mano, saturado de objetos decorativos diversos, de colores e imágenes de fuentes diversas en una apología a lo *kitsch*, no es simplemente la sede de un taller literario, sino que se ha instalado en el imaginario de los actores de la escena poética local como una suerte de refugio para jóvenes

marginados por su clase o su preferencia sexual, para aquellos que buscan en la poesía un espacio de diálogo y una plataforma de lucha para diversas causas sociales.

En coherencia con esta postura, Moda y Pueblo organiza acciones de arte, eventos poéticos y publicaciones colectivas cuyos títulos —*Todas íbamos a ser reinas, Viola doliente, Frágil, Neopobreza, Que no se note pobreza, Tengo horror a*— resaltan una identificación con la vulnerabilidad y con la pobreza, siendo esta última una de las formas de precariedad más exploradas por Ramírez.

Lo interesante de la operación de Moda y Pueblo es que la marginalidad se presenta a través de una teatralidad exagerada y una estética escandalosa y elaborada, convirtiéndose prácticamente en un estilo. Si ser poeta joven en Chile es pertenecer a un margen, participar en Moda y Pueblo significa ubicarse realmente al borde, pero a la vez ser notado en el mundo artístico, pues la marginalidad, al ser exhibida de esta manera, adquiere una particular visibilidad. Esta es la estrategia de Ramírez: crear un simulacro de margen en la escritura a través de la vulnerabilidad generalizada y extenderlo a la práctica poética, donde es puesto a disposición de los jóvenes para que se identifiquen con él. A partir de allí la marginalidad se convierte en una posición colectiva que se sostiene básicamente en una estética: estética de la vulnerabilidad, la cual se materializa en diversos productos creativos —desde libros de poesía, pasando por intervenciones de espacios públicos, hasta lecturas de poesía donde el disfraz juega un papel clave en la celebración de personajes inspiradores o causas sociales—. Todo con un ánimo crítico de los discursos dominantes acerca de la sexualidad, la diferencia de clases y la educación en el contexto de la globalización, y la configuración actual de instituciones como la familia.

Uno de los riesgos que implica la creación de una estética de la vulnerabilidad es precisamente que se quede limitada a lo estético y que no esté acompañada por una reflexión y una postura crítica frente las condiciones que causan la vulnerabilidad en la vida más allá de la representación. Es cierto que en Moda y Pueblo la pobreza y la fragilidad se han convertido en banderas estéticas y en estilos poéticos, que hay una preferencia por la precariedad material y una permanente exaltación de la belleza de lo marginal; sin embargo, el grupo dirigido por Ramírez ha comprobado que puede llevar su queja a otros niveles a través de una poesía explícitamente crítica y de su participación en causas sociales. Han hecho parte como colectivo poético de numerosos eventos a favor de los derechos de las mujeres, de los homosexuales y transexuales, y tuvieron constante presencia en el movimiento estudiantil entre 2011 y 2013. Así, la vulnerabilidad llevada al extremo a través de un lenguaje barroco y teatral, se disemina en las prácticas colectivas adquiriendo una mayor productividad tanto en términos estéticos —pues la dinámica colectiva contribuye a consolidar una tendencia y a posicionarla dentro de la escena local— como en términos del peso y visibilidad de su propuesta crítica.

En otro sentido, la idea de marginalidad se pone en práctica a través de la actividad editorial de Moda y Pueblo. Ramírez inició esta editorial para publicar su propio libro, *Brian, el nombre de mi país en llamas*, en 2008. De

acuerdo con el testimonio de Ramírez, él eligió autopublicarse porque el libro que había escrito era altamente personal y no quería desprenderse de él ni exponerlo al escrutinio editorial, pero también porque su texto —que narra la pasión intensa y pasajera entre un adulto joven y un adolescente de las clases populares— se desviaba de varias maneras de lo aceptado por las editoriales y la crítica en términos temáticos, técnicos y estéticos. Además de enfocarse en masculinidades y sexualidades no hegemónicas, una parte del libro estaba construida a partir de materiales tradicionalmente no poéticos, como recortes de chat, mensajes de texto y fotografías íntimas; por otra parte, tenía una pésima ortografía, y un lenguaje poco pulido —estaba escrito “desde la carencia, desde el no saber hablar, desde el analfabetismo, pero también desde la urgencia” (Entrevista personal s.p.). Para Ramírez, Brian —como se le conoce más popularmente a este libro— era la manifestación del margen en múltiples niveles, y por lo tanto debía ser publicado desde allí, desde la precariedad, pero también desde la autonomía que ofrece la autoedición.



Figura 3 y 4

Acciones poéticas y publicaciones de la Editorial Moda y Pueblo

A partir de la publicación artesanal de Brian, la editorial Moda y Pueblo ha servido para publicar textos que, ya sea por su forma, su lenguaje, o por el tipo de experiencias, problemáticas y subjetividades que exponen, se distancian de las convenciones del circuito editorial comercial. Con libros artesanales que como textos y objetos se articulan dentro de la estética de la vulnerabilidad, la editorial Moda y Pueblo ha entrado a formar parte del circuito independiente de Santiago, instalándose así en el margen también a nivel de circulación. Incluso dentro de este circuito han optado por un lugar lateral, al ofrecer libros de materialidad precaria, con pocos ejemplares y un precio simbólico. En este sentido, la elección de posicionarse en el margen tiene que ver tanto con la proyección de una imagen de vulnerabilidad —en términos de mercado, en este caso— como con el distanciamiento, al menos parcial, de los discursos y estéticas hegemónicas, y con la adquisición de autonomía.

En 2015, después de múltiples negociaciones con editoriales locales, *Brian* fue reeditado en un formato tradicional por Ceibo ediciones. Esta edición incluye poemas nuevos de Ramírez en relación con la figura de Brian —la cual se transformó en un pilar de su imaginario poético— y conserva buena parte de los rasgos formales y de los materiales autobiográficos incluidos en la versión original. Si la reedición tomó ocho

años fue porque Ramírez no quería renunciar a los rasgos que hacían su poesía marginal en el aspecto formal; es cierto que la edición inserta el texto en un circuito más central de la literatura, pero llega allí con una connotación de marginalidad que lo acompañó por años y lo convirtió en una suerte de mito.

Quiero reiterar aquí que la adopción de una posición marginal en el caso de Ramírez es una elección estratégica. Esta elección tiene mucho que ver con la proximidad de Ramírez a la obra de poetas y narradores como Diamela Eltit, Pedro Lemebel, Carmen Berenguer o Eugenia Brito, quienes también se posicionaron en el margen y lo utilizaron como un espacio privilegiado para la enunciación de un discurso crítico. A través de un artificio textual como el sostenido en *El baile de los niños*, Ramírez define claramente un margen y, proyectándolo hacia las prácticas poéticas de un colectivo de jóvenes, lo hace productivo de varias maneras: como plataforma para ganar visibilidad y consolidar una tendencia estética, como lugar válido de enunciación de un discurso crítico frente al modelo económico y social chileno, y como espacio de autonomía que habilita la exhibición de propuestas textuales, experiencias y subjetividades no hegemónicas.

Los niños: vulnerabilidad y resistencia

La infancia se ha convertido en uno de los temas y perspectivas más recurrentes en la literatura chilena de autores jóvenes. Tanto en la poesía, como en la narrativa y el teatro hay una tendencia a crear personajes infantiles, a reconstruir recuerdos de infancia y a crear yos poéticos o narradores que de algún modo retornan a una etapa infantil. Como lo afirma la crítica y novelista Andrea Jęftanovic, las obras actuales crean un artificio literario en el cual se manipulan voces infantiles y sus significaciones para decir algo más (s.p.). Sin embargo, estos artificios no se basan en los atributos tradicionalmente asignados a la infancia, sino que se gestan en un intento por “abrir los ojos a lo que podría caracterizar a la infancia”, como lo propone el filósofo René Schérer en su libro *Pedagogía perversa* (214). Es decir que hay una búsqueda de lo que significa la infancia más allá de las imágenes convencionales de inocencia, docilidad y alegría infantil, y también más allá de su articulación con los marcos institucionales que la determinan, tales como la familia, la escuela y la ley. De este ejercicio surgen dos posiciones extremas, una que asocia a la infancia con la fragilidad y la impotencia, y otra que, liberándola de la acción normalizadora y reguladora que ejerce la sociedad a través de las instituciones, la dota de conocimiento intuitivo, capacidad lúdica y sobre todo de un “movimiento pasional” (Fourier citado en Schérer 213) que le permite causar alteraciones en el orden establecido.

El baile de los niños no adopta una sola de las dos posturas, sino que precisamente presenta a la infancia como un modo de existencia en el que vulnerabilidad y transgresión se articulan, en el que la espontaneidad, la energía lúdica y el movimiento pasional son los recursos para compensar la vulnerabilidad e imaginar órdenes alternativos. Es importante notar

que en este texto la infancia no se hace presente a través de personajes infantiles, pues los que asisten a la discoteca ya no están en una edad propiamente infantil: “su noche caramelo para niños mayores de 16 y adictos a la testosterona” (19). En cambio, a través de la proliferación de los significantes de la infancia, se realiza una operación de infantilización que ubica a todos los participantes de la noche bajo la categoría de niños:

“Y por qué como niño si estamos grandes” (17), “Y los niños poquito afeitados y solitos”, “para verse agresivo el niño” (9), “niñito con onda, niñito con rabia, niñito rebelde que se muerde los labios [...] niñito perdido que se reconoce así, todo parchado de sexo” (10), “Escondida la miradita, la niña como niño,/ Los hombrecitos de rosado y con polerita de la hermana” (11), “el niño se va medio tímido y desarmado” (13), “y se permiten todo ese espectáculo de tanto niñito no aceptado pero exhibido como moda fármaco dependiente” (14), “Mira ese niño principito, que no le queda nadie más que besar” (21), “tan preciosistas mis niños, cuando bailan tímidos y no autorizados por las madres” (22), “la lengua mal pronunciada y escolar de estos niños” (29), “EL NIÑO QUE YA NO QUIERO ESTÁ DISFRAZADO DE LA NIÑA DEL MAGO DE OZ, [...] EL NIÑO ORGULLOSO ME MIRA CON CARA DE PENITA” (51, mayúsculas del original).

En las frases anteriores, los términos *niño*, *niña*, *niñito* se acompañan de pena, rechazo, soledad y otros afectos que enfatizan la vulnerabilidad que ha sido conformada de otras formas en el texto. Pero también dan cuenta de prácticas corporales como el disfraz, el baile y la seducción, las cuales se plantean como formas de juego en tanto implican simular e interactuar con otros reformulando los roles y jerarquías vigentes en la vida cotidiana (Malbon 147). Así, se hace imposible desligar la faceta vulnerable de la niñez de la faceta que desmonta identidades y roles estables, que inaugura el movimiento y la actividad, que instala el desorden. Se baila y se seduce con el fin de compensar la vulnerabilidad asociada a condiciones generadas en la vida fuera de la discoteca, pero también se posa como niño vulnerable para propiciar el baile y la seducción: “postergada como mito me digo víctima para que me abracen fuerte y después me inviten al baile siguiente” (25). Lo importante de hacerse niño es que ofrece la posibilidad de entrar en una dinámica colectiva de juego guiada por la búsqueda de vitalidad y placer.

La noción de una infancia al tiempo vulnerable y activa se configura también a través del uso intensivo del diminutivo, el cual toca no solamente a los participantes de la noche bailable, sino a todos los objetos y prácticas que están incluidos dentro del marco espacio temporal de la discoteca. Este rasgo, característico de la poesía de Ramírez y de otros poetas post2000 como Pablo Paredes y Héctor Hernández, cumple una doble función. Por una parte, al “enternecer” las tragedias cotidianas que están viviendo los “niños”, el diminutivo apela a sentimientos de empatía y compasión por parte del lector, intensificando así la noción de un estado de vulnerabilidad. Pero, por otra parte, se establece como una forma de hablar propia de quienes pueden ser vulnerables. El diminutivo, entonces, no es solamente una señal de vulnerabilidad, sino que es la base para

hacer de ella una posición desde donde se puede hablar y generar una visión de la realidad. En la poesía de Ramírez esta inflexión puede verse como la estrategia principal para la construcción poética de la “nueva ternura” que, en su texto “Poética” (Brian, el nombre de mi país en llamas, s.p.) el autor plantea como su forma última de resistencia. Esta “nueva ternura” podría entenderse como la creación de un lenguaje de denuncia a partir de términos relacionados con la vulnerabilidad y con los afectos que pueden compensarla, el cual se erige en oposición a las diversas formas de violencia social que afectan a los jóvenes. Forman parte de ella las expresiones del abandono, el miedo, la resignación, pero también las del cariño, especialmente aquel entregado y recibido entre los miembros de un colectivo.

Las prácticas de la noche: tácticas contra la precariedad

En la disco los chicos se liberan, salen a bailar con todos después de haber estado bailando a escondidas en la pieza los pasos de Madonna. Esos cuerpos se mueven y se enloquecen; hay bailes súper erotizados que ocurren en grupo. Es una cosa maravillosa. Yo escribí *El baile de los niños* viendo a mucha gente bailar. (Ramírez, entrevista personal s.p.)

En su artículo “Precarity Unbound”, la geógrafa Nancy Ettliger postula que las personas comúnmente desarrollan estrategias que “permiten sortear y desprenderse de la incomodidad causada por la vulnerabilidad y la incertidumbre” (325). Según esta autora, tales estrategias “dirigen la atención a un pensamiento esencialista a manera de negación reflexiva de la vida precaria. En particular [...] la gente rutinariamente emplea tres modos de lógica esencialista para soportar el estrés de la precariedad: clasificación, homogenización y legitimación” (326). Es decir que cuando las personas se enfrentan a escenarios inciertos y móviles, normalmente reaccionan aplicando categorías discretas con límites claros e ignorando las diferencias que se dan al interior de cada categoría; esto con el fin de simplificar las situaciones de manera que sea posible aprehenderlas y navegarlas. A partir de estas clasificaciones se validan y se institucionalizan ciertas identidades, mientras que otras se excluyen o son construidas como no válidas.

Ettliger sugiere que esta reacción frente a la incertidumbre es universal; sin embargo, *El baile de los niños* hace visible una manera alternativa de sobrellevar la precariedad, la cual consiste, no en la búsqueda de escenarios predecibles y límites inamovibles, sino en la producción intencionada de escenarios que, aunque igualmente precarios, son capaces de ofrecer espacios de agencia, placer y libertad. En otras palabras, el poemario nos presenta un modo, no de abolir la incertidumbre, sino de luchar contra el sentimiento de impotencia y otros afectos negativos que acompañan los escenarios inciertos e inestables producidos externamente. En esta modalidad se limita el alcance de la clasificación y homogenización, y se acogen en cambio la diferencia, la heterogeneidad y la movilidad, siendo estas los puntos de partida para ordenamientos inclusivos y menos opresivos.

En el texto, esta singular forma de compensar la precariedad y la vulnerabilidad toma forma en las prácticas corporales —como el baile, la seducción y las actividades sexuales— realizadas por los adolescentes dentro de la discoteca. Y hago mención explícita de la discoteca porque su construcción como espacio propio de los adolescentes es vital para la producción de escenarios de agencia. A través de una serie de poemas cuyos títulos se inician de la misma manera: “El origen de”, Ramírez le da forma al espacio de la discoteca, deteniéndose en cada uno de los elementos constitutivos de lo que sería un orden autónomo. Así se establecen las coordenadas: “la noche” (*El baile de los niños* 13) y “los cuerpos” (15); los ocupantes del espacio: “los niños” (9); los afectos que lo rigen: “los miedos” (19) y “la culpa” (22); y sus mecanismos de funcionamiento: “el deseo” (17), “el morbo” (20), “la violencia” (14) y “el baile” (23). Todo en esta configuración les pertenece a los adolescentes; aquí no tienen entrada ni las condiciones externas, ni las prácticas que, de acuerdo con las normas sociales, son adecuadas para ellos. Dentro de la discoteca los adolescentes pueden liberar cuerpos y sensibilidades, hacer lo que las instituciones y las figuras de autoridad no les permiten, sin tener que exponerse al juicio o la coerción. Es un lugar protegido en donde sus cuerpos, liberados de las presiones y la vigilancia externa, van produciendo un orden, no regido por categorías funcionales, sino por la energía libidinal, el movimiento, el contacto y los choques entre los cuerpos. Una heterotopía —para usar términos de Foucault (“Of other spaces” s.p.), un espacio al tiempo aislado y penetrable en el cual se subvierte el orden de los espacios ordinarios y se habilitan ciertos roles y acciones.

Dentro de esta heterotopía el baile aparece como actividad determinante que cumple varias funciones. Por una parte, se plantea como forma de evasión de la realidad cotidiana a través del involucramiento en una actividad que afecta todos los sentidos, absorbiendo la totalidad del cuerpo en la “intensidad”. Según Brian Massumi, la intensidad es una suspensión de los circuitos de acción-reacción y la temporalidad lineal para hundirse en lo que podríamos llamar “pasión” (28). A través de la música, el movimiento, las “lucecitas candy” (*El baile de los niños* 9) y otros estímulos disponibles en la discoteca, los adolescentes pueden suspenderse en el presente de sensaciones de su número bailable y renunciar a la memoria de una vida frustrante: “En este paraíso descubierto / la gente se dedica a bailar / la política del baile es para olvidar lo que se hizo” (27). En este sentido el baile se ofrece como fuga, como espacio donde el cuerpo se libera, derrocha su energía sin restricciones y sin alegatos de funcionalidad o productividad. Al atravesar esta fuga, el cuerpo gana una sensación de vitalidad que compensa la impotencia ligada a la vulnerabilidad.

Pero más allá de la fuga individual, el baile constituye un espacio de interacción y organización colectiva cuya configuración móvil y contingente reta la rigidez de los ordenamientos sociales en dimensiones como la clase y la identidad sexual, y abre espacios de agencia en relación con el cuerpo. Los jóvenes que bailan en *El baile de los niños*, con sus diversos cuerpos que se mueven, se acoplan y se separan sin orden o

restricción en cada piezaailable, actúan como una multiplicidad del tipo manada, en el sentido propuesto por Deleuze y Guattari, es decir un todo heterogéneo caracterizado, entre otras cosas, por su dispersión, sus metamorfosis cualitativas, por la imposibilidad de una jerarquización fija y total, y por contar con líneas de desterritorialización (33). En este contexto lo importante no es el origen social de los jóvenes, las prácticas que ejecutan como parte de su tribu o su preferencia sexual, sino la forma en que cada cuerpo puede participar en la dinámica colectiva. A lo largo del poemario, el hablante da cuenta de diversas interacciones entre los cuerpos que bailan solos, con parejas distintas, o en grupos, entrando constantemente en nuevos encuentros, manteniéndose siempre en movimiento, lejos de cualquier estabilidad. La única tendencia jerarquizante proviene de la demostración de competencias que se hace en la pista de baile; solo se atreven a exhibirse frente a todos, a bailar en la tarima como “dioses pequeñitos” (*El baile de los niños* 11), los que saben imitar las coreografías a la perfección: “toda la coreografía/ Manitos y piernas igual a la pantalla gigante, se exhibe, se mira” (11). De allí surge una organización jerárquica, pero temporal y variable, pues a cada paso, a cada canción que suena, los líderes pueden cambiar. A través de estos ordenamientos temporales, la manada que baila se resiste frente a los esfuerzos que hace la sociedad por clasificar y establecer identidades y ordenamientos fijos, los cuales someten a muchos jóvenes a señalamientos y exclusión. Está claro que el baile en la discoteca ofrece escenarios precarios, pero se trata de una precariedad con cierto sentido lúdico que da a los adolescentes la posibilidad de ocupar diversas posiciones y no solo la de sujetos dominados por las condiciones. El grupo juega un papel importante, pues es en su capacidad de rearticulación continua, de juego y de cambio, que se da la posibilidad de desestabilizar el orden. Así, el texto sugiere que la organización colectiva, a manera de banda, de contingente bailador, es una de las principales formas de enfrentar y transformar la sensación de impotencia. No solo porque ofrece posibilidades de identificación y pertenencia, como lo he mencionado antes, sino porque implica desobediencia a las reglas y ordenamientos impuestos por la sociedad.

Además del baile, en la discoteca se llevan a cabo diversas prácticas sexuales que el hablante narra con un lenguaje explícito y detallado. A diferencia del baile, que se plantea como forma de evasión, el sexo aparece como táctica de compensación afectiva frente al abandono: “Amor, amor, no se vaya todavía, espéreme terminar este viaje con usted, espere dejarle mis gotitas de placer masculino sobre sus muecas de desamparo, espéreme acabar encima y con todo lo que usted me representa, porque todavía me quedan chorreadas las frases, mojaditas las lápices/ bocas” (25; cursiva del original), dice el hablante a uno de los adolescentes con quienes tiene sexo, juzgando en su rostro la expresión del abandono. El sexo adolescente aparece guiado por algo más que el placer sexual; los adolescentes transgreden las reglas dominantes en la sociedad chilena que reservan el sexo para los adultos y para las “fronteras familiares” (77), con el fin de recibir algo de afecto, de crear algún apego y sentirse unidos, al

menos temporalmente a alguien. Esta necesidad, sin embargo, no coarta la fluidez en las relaciones sexuales, sino que la intensifica, como si la noche fuera una carrera por encontrar cariño y aceptación. En el texto, los límites entre sexo y baile son ambiguos, de manera que ambas actividades terminan formando parte de la misma serie de interacciones cambiantes que se emprenden con ánimo liberador.

Dentro de la dinámica que he descrito, los adolescentes se seducen unos a otros, se unen en relaciones entre "niños", entre "niñas", y luego se mezclan entre ellos, tienen sexo en grupo o tienen múltiples parejas durante la noche:

BESA CONMIGO a las otras niñas
Esas que apenas bailan con nosotros
Las mismas que se besan entre ellas
[...]
BESA CONMIGO a esa niña que me besa a mí también
Que reparte lengua infectada de brillito sabor frutilla
Regáleme ese gesto de niña
Para decorarle las risas a los chicos fríos que ya no nos miran. (25; mayúsculas del original)

El fragmento anterior exhibe la movilidad del deseo y su propagación a través de la multiplicidad conformada por los adolescentes, y evidencia la forma en que un género le presta sus rasgos al otro haciendo difusos los límites entre ellos. Algo similar sucede con los límites entre tribus urbanas; al momento de la seducción todos los rasgos estéticos se aceptan como parte de una variada gama de corporalidades válidas: "para todo mi bello after school (uno medio gótico para ti, la miradita dark me la llevo yo, el niño brit se comparte, el punk se queda conmigo, el que no sabe le enseñas tú, y las niñas también nos miran) ya no se puede pedir más para este cuadro de barroco frustrado" (24). En este sentido, las prácticas sexuales presentadas en el texto se oponen a la rigidez y la simplificación de categorías encontradas por Ettlenger tras los esfuerzos de clasificación y homogenización. Todo en la sexualidad de estos adolescentes es fluidez y ambigüedad, incluso la identidad de género, pues no hay un encasillamiento de los adolescentes bajo un rótulo —heterosexual u homosexual— sino evidencias de sus actuaciones temporales, que corresponden a diversas formas del deseo y a sus desplazamientos hacia estas formas sin mayores traumatismos.

En coherencia con la lógica dual que presenta el poemario en torno al significado vulnerabilidad, la sexualidad también adquiere significados contradictorios. Así como hay placer y libertad sexuales, también hay momentos de tensión con esquemas de dominación, por ejemplo entre adultos y adolescentes —ambos como asistentes a la discoteca—, que no adquieren sentidos claros. También encontramos apartes en los que la sexualidad adolescente se presenta como una práctica que debe ocultarse y practicarse en lugares peligrosos, por ser prohibida dentro de las reglas morales y en algunos casos legales.

Aunque estas situaciones desestabilicen el sentido gozoso de la sexualidad adolescente, en el texto prima su carácter liberador. Las

prácticas sexuales constituyen el fundamento libidinal y de relaciones entre cuerpos de un escenario cambiante, precario, que aun siendo inestable garantiza el placer, la aceptación y la adopción de posiciones de sujeto no subordinadas de las cuales surgen posibilidades de autoafirmación. Estamos hablando de prácticas emprendidas de manera autónoma, donde la movilidad, el cambio, la velocidad, constituyen una forma de resistencia frente a las configuraciones rígidas que la sociedad ha impuesto a la sexualidad. Esta forma de lo precario es la plataforma de un desorden íntimo, en el sentido en que parte de los afectos y las relaciones entre los cuerpos, una revuelta realizada desde el placer.

Vulnerables y en revuelta, los jóvenes involucrados en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo y su taller/editorial *Moda y Pueblo* son sujetos en permanente búsqueda de alternativas de autocomprensión, de acción, de disfrute, en unas condiciones de vida que, dado el grado de integración de Chile a la lógica globalizada de la mercancía y el intercambio, están lejos de hacerse más estables o predecibles. Asumir la precariedad y hacer con ella a la vez un drama y una fiesta es una opción válida, y definitivamente creativa, frente a las contradicciones y desafíos individuales y colectivos a los cuales se enfrentan los sujetos, y no solamente los jóvenes, bajo la actual configuración capitalista. Las prácticas de estos jóvenes dejan claro que la creación poética y el arte en general, como espacios para la reflexión, la queja, la producción de imaginarios emancipados, y, sobre todo, la conexión productiva con otros, poseen gran valor y productividad en las configuraciones socioculturales globalizadas.

Referencias

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota, 1987. Impreso.
- Espinosa Hernández, Patricia. "La poesía chilena en el período 1987-2005". *Revista Crítica Hispánica* 28.1 (2006). Web. 1 de julio de 2011.
- Ettlinger, Nancy. "Precarity Unbound". *Alternatives: Global, Local, Political* 32 (2007): 319-340. 1 de julio de 2007. Web. 15 de febrero de 2012.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus: Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel, 1998. Impreso.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49. Web. 8 de abril de 2012.
- Hernández Montecinos, Héctor. "Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima". *Letras* 55. 14 de julio de 2004. Web. 7 de marzo de 2012.
- Hopenhayn, Martin. *No Apocalypse, No Integration: Modernism and Postmodernism in Latin America*. Durham: Duke University Press, 2001. Impreso.
- Jeftanovic, Andrea. "Sujetos infantiles: sacrificio y globalización". *Andrea Jeftanovic*. 13 de diciembre de 2009. Web. 29 de marzo de 2012.
- Malbon, Ben. *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. Londres: Routledge, 1999. Impreso.

- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Ramírez Gajardo, Diego. *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago: Editorial Moda y pueblo, 2008. Impreso.
- Ramírez Gajardo, Diego. *El baile de los niños*. Santiago: Ediciones El Temple, 2005. Impreso.
- Ramírez Gajardo, Diego. Entrevista personal. 29 de octubre de 2010. Impreso.
- Richard, Nelly. "La escena de avanzada en su contexto histórico-social". *Copiar el edén*. Ed. Gerardo Mosquera. Santiago: Ediciones y publicaciones Puro Chile, 2006. 103-119. Impreso.
- Richard, Nelly. *Márgenes e institución arte en Chile Desde 1973*. Melbourne: Art and Text, 1986. Impreso.
- Ruiz, Felipe. "Poetas en el Acto: la generación de los novísimos." *Letras* 55.2 de diciembre de 2008. Web. 7 de marzo de 2012.
- Schérer, René. Entrevista personal. 26 de septiembre de 2010.
- Schérer, René. *La pedagogía pervertida*. Barcelona: Editorial Laertes, 1983. Impreso.
- Sepúlveda, Magda. "Memorias del 2000: entre la poesía y la música pop". *Taller de letras* 49 (2011): 193-203. Impreso.
- Stewart, Kate. "Precarity's Form". *Lauren Berlant's Supervalent thought*. Web. Abril de 2012.
- Waite, Louise. "A Place and Space for a Critical Geography of Precarity?" *Geography Compass* 3.1 (2008): 413-433. 19 de noviembre de 2008. Web. 15 de febrero de 2012.

Notas

[1] Diego Ramírez Gajardo nació en Antofagasta en 1982. Participó en la reescritura colectiva *Desencanto personal*, editada por Javier Bello (Editorial Cuarto Propio, 2004), y en la antología *Cantares* editada por Raúl Zurita (Editorial LOM, 2004). Es autor de *Brian, el nombre de mi país en llamas* (Editorial Moda y Pueblo, 2008 y reeditado por Ceibo ediciones, 2015), *Ayer conocí a Freddie Mercury* (Editorial Moda y Pueblo, 2014), *El baile de los niños*, (Ediciones El Temple, 2005) y *Mi delito* (Santa Muerte Cartonera, 2005). Desde 2008 es director del proyecto editorial independiente y taller de poesía Moda y Pueblo, por el cual han pasado hasta ahora cientos de adolescentes y jóvenes comprometidos con la poesía.

[2] En este último sentido, Louise Waite señala la importancia de los movimientos sociales que buscan alternativas frente a la precariedad en el trabajo y las condiciones de vida generadas por el capitalismo globalizado. En Chile, el movimiento estudiantil surgido en 2011 o las protestas recientes frente a los fondos de pensiones y otras instituciones neoliberales pueden ser vistos dentro de este marco.

[3] En su artículo "Memorias del 2000: entre la poesía y la música pop" la crítica Magda Sepúlveda explora este tema, y reflexiona sobre el papel de la discoteca como espacio colectivo y la música en la poesía post2000 en Chile.

[4] Podemos entender como tribus urbanas algunas manifestaciones recientes de las culturas juveniles, las cuales están definidas por su posición de subalternidad dentro de la cultura hegemónica. De acuerdo con Carles Feixa, estas agrupaciones están cohesionadas por variables como la generación, el género, la clase, la etnicidad y el estilo (90-97). Dentro del estilo se destacan rasgos como el lenguaje, la música, la estética corporal, las producciones culturales y las actividades focales, o prácticas rituales que caracterizan a

cada tribu. En Chile, variadas tribus urbanas se han establecido desde principios de los 2000.

Notas de autor

- * Investigadora independiente, curadora y escritora. Doctora en Literatura y Cultura Latinoamericana con especialización en Teorías Culturales y Culturas Visuales de Ohio State University. Su investigación se enfoca en el estudio de las subjetividades, las corporalidades y el afecto en las artes visuales, la animación experimental y la poesía latinoamericana contemporánea. Ha publicado artículos sobre estos temas en revistas académicas en Colombia, Chile, Francia, Estados Unidos y Canadá. Sus publicaciones recientes incluyen “Todo se transforma: transferencia medial y precariedad en el arte chileno actual”, “Animación stop-motion en Chile globalizado: correspondencias cinematográficas de lo precario”, y “‘A clonar, a clonar que el mundo se va a acabar’: imagen digital y subjetividad en la obra fotográfica de Cecilia Avendaño”. Correo electrónico: linitaguirre@gmail.com

Información adicional

A propósito del artículo: Este artículo forma parte de una investigación más amplia sobre la precariedad en el arte de autores jóvenes chilenos en el contexto de la globalización, la cual contó con el apoyo de la Oficina de Asuntos Internacionales de The Ohio State University.