



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile
Chile

Neira, Hernán

Anestética de Metales Pesados, de Yanko González Cangas

Estudios Filológicos, núm. 35, 2000, pp. 207-221

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413830014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Anestésica de *Metales Pesados*, de Yanko González Cangas ^{*} —

Anesthetics of *Metales Pesados* by Yanko González Cangas

Hernán Neira

* Fruto parcial del proyecto S-199929, financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad Austral de Chile.

Metales Pesados, recopilación de poemas del joven poeta chileno Yanko González, está centrada en las tribus de jóvenes marginales urbanos, a los que describe de modo hiperrealista. Es más que una obra poética experimental, pero menos que una obra madura. Obliga a revisar las fronteras entre los géneros literarios y los saberes narrativos sobre el ser humano, situándose al centro de la polémica platónica relativa al lugar del poeta dentro de la polis, aunque en este caso sea la polis, o quizás la tribu, de los etnógrafos. Opone la anestésica de lo marginal a la estética de lo bello, pues no habla de lo "bonito", sino que su intención es producir inquietud y choque, dentro de una pretensión deconstructivista.

Metales Pesados (Heavy Metals), by the Chilean young poet Yanko González, is a collection of poems focused on urban youngster tribes, which are described in a hyperealistic way. *Metales Pesados* is more than an experimental work, but less than a work of maturity. It forces to review the frontiers between literary genders and it is placed in the heart of a platonic

polemic, v. g. the place of the poet in the *polis*, even though if this one is the *polis* of ethnographers tribes. *Metales Pesados* opposes the an-aesthetic of the marginal to the aesthetic of the "beauty", for it doesn't deal with the beauty, but it attempts to create uneasiness and shock under a deconstructivist pretension.

[Metales Pesados, de Yanko González Cangas](#), se inicia con un grupo de poemas sin título, seguido de otros cinco grupos que se llaman, respectivamente, EL TRIÁNGULO, PARA ARROJAR EN LA PLAYA MI CORAZÓN CON RAQUETA, EMPERAIRA, CERÉ MI CITA y CALOSTRO, todos ellos escritos entre 1988 y 1995. La temática de cada unidad es autónoma, pero el conjunto mantiene un tono común que se caracteriza por la intención deliberada de choquear e inquietar al exponer como valor lo que ha sido considerado como antivalor. Utiliza un procedimiento al que algunos han llamado anestésica¹, oponiendo una estética de la ruptura y de la intranquilidad a otra de lo bello y tranquilizante. Los métodos anestésicos en arte surgen a principios de siglo² como un movimiento común que va de las artes plásticas a la literatura, y ha gozado de una relevancia tan grande entre los especialistas como escasa ha sido su popularidad en el público. Se trata, pues, de una tentativa relativamente antigua, practicada de modo *sui generis* por diversos autores. Charles Bukowski, a quien González reconoce su deuda, lo hizo en Estados Unidos. En Chile la ha puesto en escena, entre otros, [Juan Luis Martínez](#) con [La Nueva Novela \(1977\)](#) de quien nada dice González, aunque tampoco está obligado a hacerlo, y, en menor medida, [Clemente Riedemann en Karra-Maw'n \(1995\)](#).

Para cumplir el objetivo de inquietar, la obra de González se apoya en tres tipos de lenguaje que rompen en relación con lenguajes más convencionales de la poesía. Estos son: primero, el lenguaje de sectores marginales, cercanos a la delincuencia; segundo, el lenguaje de las ciencias sociales en sus versiones menos transparentes; y un tercero, que marca de modo más decidido la influencia de Bukowski, y que es el lenguaje de la degradación psicológica y humana del narrador en un ambiente quizás no ajeno a lo que sería una versión juvenil, marginal y finisecular de algunos tangos (piénsese en *La copa rota*, pero con un tono desenfadado). A ese triple lenguaje se suma el guiño constante a claves personales, difíciles de dilucidar por el lector no iniciado en los temas de tribus marginales o quizás incluso en la vida personal del autor, lo que agrega una dosis de oscuridad y dificultad, moderadas, que no desentonan con la pretensión anestésica, pues una lectura inmediata o sin circunloquios sería contraria a su finalidad inquietante.

El autor ha reconocido la dificultad de acceso a su obra, debida, entre otras cosas, al uso de la pedantería, a la que se siente autorizado por el hecho de que el género poético sería, según González, pedante por su propia naturaleza, reivindicando así lo que algunos lectores, tal vez con insuficiente formación en humanidades, consideran objeto de crítica (González inéd.) Muchos de los poemas vienen precedidos o van acompañados por notas al pie de página, en las que se cita a clásicos de la antropología o se copia informes burocráticos, lo que incentiva el contraste entre la poesía y textos de otro orden. El conjunto es una composición gráfica bien estudiada, casi un libro-objeto (como lo hace Juan Luis Martínez, pero con menor ambición que éste), en la que se pierde la jerarquía tradicional entre obra principal y referencia al pie de página. Se nota un esfuerzo especial de diagramación, realizada por el mismo autor, con la colaboración del artista Ricardo Mendoza, quien se encarga de la edición, con lo que se logra una obra físicamente atractiva, aunque no exenta de algunos detalles propios de una pequeña editorial.

El primer grupo de poemas, aquél sin título, viene precedido por una nota de Evans-Pritchard relativa a las condiciones que se requieren para ser un buen etnógrafo, a quien Malinowski, especialista en numerosas tribus de Oceanía y del Pacífico, le propone como único requisito el no ser tonto. Aquí se plantea una de las primeras claves de lectura del texto, pues muchos de los poemas tienen como "tema" el lenguaje de las tribus, pero ya no de pueblos lejanos, sino de tribus urbanas contemporáneas. El narrador hace uso de términos propios de éstas o bien de la etnografía relativa a éstas, entremezclando la voz de los jóvenes marginales de la década del noventa con la del antropólogo. Esto puede deberse a tres motivos. Por una parte, hay estudiantes de antropología y antropólogos que son jóvenes y además marginales, y

Los últimos versos confirman la igualdad e incluso la superioridad de la horda ante el "traductor", figura indispensable en la etnografía de la época del colonialismo y post-colonialismo, ya sea como alguien que acompaña al antropólogo o bien representado por el antropólogo mismo, quien o conoce la lengua del grupo estudiado o necesita contar con la ayuda de un traductor. En efecto, es la horda la que se *inclina* ante el sabio, como antes se inclinaba, desde su posición superior, el etnógrafo ante alguna tribu africana, americana o asiática. A ello se agrega que el LOGO, emblema del conocimiento, en este caso el antropólogo, sólo tiene por objeto que mirar su propio ombligo, es decir, su objeto-otro ha desaparecido y ha sido sustituido por el objeto-yo. Desde su posición superior, capaz de ver al otro, la horda contempla al antropólogo en estado de degradación, *buitreado*, de modo que se asemeja a la horda drogada y queda excluido o se excluye de los valores del mundo universitario. *Buitreado* aquí tiene un sentido reforzado o exagerado; por una parte expresa el simple hecho de haber vomitado, por otra, expresa el hecho de vomitar por intoxicación (que se deja suponer se origina en el alcohol o el zipeprol), y finalmente lo expresa de modo

vulgar. Zipeprol es un jarabe de venta libre en farmacias, antitusígeno, mucolítico y antiespasmódico, cuyos efectos secundarios, en altas dosis, pueden ser la cefalea, la somnolencia y, con menos frecuencia, las náuseas y los vómitos ([Laboratorio Chile 1986](#)).

Se produce aquí una inversión de cánones, en el sentido de que los objetos observados por el etnógrafo se convierten en sujetos observadores y la tribu asume el papel del etnógrafo. Ahora bien, de acuerdo a las normas universitarias, la tribu-horda-manada estaría lejos de hallarse en una situación apta para la observación, pues "nunca [...] ordeñó tantos zipeproles / que el LOGO sorbió", reiterándose la unidad entre un sujeto colectivo y otro individual gracias a que ambos están literalmente estupefactos, estado en que queda el LOGO después de haber sorbido. Por su parte, la referencia al pie de página juega un papel ambiguo, pero eficaz justamente por su ambigüedad. En efecto, Mary Shelley, escritora británica, autora de *Frankenstein* (1818), ha sido considerada comúnmente dentro de una línea romántica y llevó una vida poco convencional para las normas de la época. No es, pues, una etnógrafa, ni una científica en el sentido más común de dicha palabra, de modo que la referencia no constituye autoridad científica en relación al vínculo saber-dolor, sino una autoridad relativa a la literatura, en especial la romántica, y a las pasiones más violentas que pueda sentir el ser humano, en la medida en que Frankenstein pueda ser considerado un ser humano que haya vivido tales pasiones. Zipeprol y María Shelley están aquí deliberadamente desplazados de su lugar "natural", pues el primero se encuentra ajeno a su finalidad terapéutica, y la segunda ajena a la exigencia científica que, en principio, debiera justificar el que su nombre sea colocado al pie de página. Con todo, ambos tienen algo en común: se trata de un desplazamiento con respecto de su espacio o finalidad inicial de objetos de fácil acceso y bajo costo. Zipeprol no es una droga que circule entre traficantes, sino un jarabe que también toman los niños, y que puede ser desviado de su finalidad principal para ser usado como droga justamente por quienes no tienen cómo pagar drogas más eficaces, y *Frankenstein* ya no simboliza tanto una autorreflexión sobre el bien y el mal, sobre razón y pasión en plena reacción anti-ilustrada, sino que se ha convertido en símbolo de la historia de terror, en su forma más popular, menos pretenciosa y sin consecuencias morales.

Con el propósito de invertir o al menos equilibrar la relación jerárquica entre el lego y la autoridad, [Metales Pesados](#) coloca en una cuasi igualdad gráfica la cita, el texto de voz marginal o pseudo-marginal y las "explicaciones" al pie de página con que a veces el narrador "aclara" lo escrito en la parte principal del texto. Así, en el primer poema, titulado *Las tres tribus*, dice:

Bárbara tiene un nuevo	La Primera le compuso la más potente canción
Negro que la azota	En un solo de bajo
Y tres tribus se jalan	"solo de bajo-bajón" "canción con bajo para Bárbara"
la nostalgia	La segunda pateó más que nadie
	En el recital de los POROTOS WITH RIENDAS
	Y la tercera

LA TERCERA LE ESCRIBE ESTA BRAVATA¹

Al pie de página se lee:

1) "Las mujeres más deseables forman una minoría. En consecuencia la demanda de mujeres está siempre, real o virtualmente, en estado de desequilibrio o de tensión" (Lévi-Strauss).

Esta explicación no es un hecho o desarrollo dramático-poético que venga a reforzar los versos en su mismo plano, lo que daría lugar a una obra del tipo del texto de la ópera *Tosca*, donde dos hombres desean a una misma mujer y sólo uno recibe su amor, sino una afirmación genérica de uno de los más ilustres antropólogos del siglo, co-fundador del estructuralismo, extraída de su libro fundamental (*Las Estructuras Elementales del*

Parentesco). La nota al pie de página hace perder importancia a Bárbara, como también se la hace perder al hecho que inicialmente había llamado la atención por tratarse de algo que parecía único: "tiene un nuevo / Negro" , que la "azota". El destino aparentemente único de la muchacha, tal como nos es presentado en el texto "principal" se convierte, o cae, si se mira desde el punto de vista de la singularidad del individuo que el romanticismo tanto había exaltado y a la que el estructuralismo da un papel secundario, al nivel de manifestación superficial de una estructura de comportamiento que opera y resuelve los principales conflictos de satisfacción psicológica y física, de modo inconsciente. El poema incluye, en consecuencia, su "manual de instrucciones", que recuerda el manual que proporciona Cortázar en *Rayuela*. Ahora bien, si el manual que da allí el autor argentino autoriza la plena libertad del lector para leer o abandonar los capítulos de la segunda mitad, el narrador de *Metales Pesados* realiza un gesto algo autoritario al indicar el modo cómo debe leerse el poema, apoyado en una cita a la autoridad lévi-straussiana, hecho que se repite en varios poemas del libro. Tal es el caso, entre muchos otros, de *La esquina de Papito/es efectivamente de Papito*, que se refiere al atractivo que ejerce en los jóvenes un proveedor de diversos *paradis artificiels* en un barrio marginal, poema que trae como "explicación" una cita de Platón comentada o seudo comentada por Nietzsche:

"15) De todas las bestias salvajes, un muchacho es la más difícil de manejar (Platón)*.

* "Platón es un pesado" (Nietzsche)". (29).

Estamos, pues, ante una poesía que tiene una posibilidad de lectura que no es sólo poética, pues también se abre, sin contradecir la anterior, a una lectura etnográfica sobre sectores marginales urbanos, en la que el modo de llegar a ellos y describirlos es, justamente, una poética que recrea el lenguaje de la marginalidad. [González](#), de este modo, trata, sin pretensiones de resolverlo, un viejo problema que concierne a la vez a la teoría del lenguaje, a la teoría de la etnografía y a la política. En efecto, para la etnografía, como ya se constata en observaciones hechas por frailes españoles en América a mediados del siglo XVI, cabe la duda de si el objeto estudiado (un grupo marginal, una tribu, etc.) puede ser comprendido con el lenguaje del investigador, a quien los requerimientos disciplinarios exigen hacer uso de convenciones lingüísticas de tipo distinto o incluso contradictorio con el de los grupos estudiados ([Neira 1997](#)). Estos, entre otros motivos debido a su lenguaje, se constituyen en grupos herméticos para quienes no pertenecen a él. La respuesta de *Metales Pesados* a este problema epistemológico es un descreimiento en relación a los instrumentos de la profesión antropológica y/o un intento de refundarla mediante procedimientos lingüísticos. No puede olvidarse que para Lévi-Strauss se ha producido un agotamiento de los temas antropológicos tradicionales, pues ya no quedan tribus "primitivas", ni que para [Clifford Geertz](#) la antropología contemporánea se caracteriza por haber superado los problemas técnicos de otras épocas relativos al simple hecho de llegar donde los grupos estudiados o de la metodología de investigación, de forma que el verdadero tema de la antropología actual sería el cómo decir, cómo contar, cómo dar cuenta del objeto de trabajo. [Clifford Geertz](#), en *Works and Lives, The Anthropologist as Author* (1988), realiza una reflexión sobre la estrategia discursiva de Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Malinowski y Benedict, así como sobre el lugar del antropólogo y de la antropología hoy, centrándose en la dificultad de ser testigo y después transmitir lo que se ha visto. Sostiene que el tema de su libro es "how anthropologists write" (p.vi), o sea, un tema "literario", aun cuando no crea en la autonomía ontológica de los textos. En el capítulo primero de la misma obra analiza los problemas de estrategia narrativa del autor en antropología. Según él, tradicionalmente no se habría aceptado que la etnografía sea un tipo de escritura, pues se habría pensado que los buenos textos etnográficos deben ser planos y sin pretensiones ([1988: 2](#)), mientras que el autor británico sostiene lo contrario, es decir, que la antropología tiene un carácter literario ([1988: 3](#)), lo cual se comprende mejor si se analiza cuál es el procedimiento mediante el cual esta disciplina convence. Así, por ejemplo, sostiene que el hecho de que el aparato teórico de Malinowski se haya venido al suelo no le impide a este último seguir siendo el modelo del etnógrafo, ya que la etnografía y la antropología no convencen por el poder de los hechos descritos (*factual substantiality*), ni por la "fuerza de sus argumentos teóricos (*force of their theoretical arguments*)" ([1988: 4](#)). Para [Geertz](#), la capacidad de convicción de la antropología se basaría en que brinda el "result of their having actually penetrated (or if you prefer, been penetrated by) another form of life, of having, one way or another, truly "been there". And that, persuading us that this offstage miracle has occurred, is where the writing comes in" ([1988: 4-5](#))³.

González, pues, se sitúa dentro de ese desplazamiento epistemológico típicamente deconstructivista de algunas teorías del discurso actuales, que transforman en problemas de lenguaje los antiguos problemas de viajar hasta la tribu lejana, contar con la metodología adecuada para estudiarla y transcribir los resultados de dicho estudio. Se confirma así el carácter teóricamente derivado de *Metales Pesados*, pero se confirma también el hecho de que se enmarca en un propósito renovador, ya que el libro deriva de obras teórico-filosóficas contemporáneas, lo que lo convierte en actual sin ser completamente original. *Metales Pesados* está en una perspectiva de renovación deconstructivista, tanto en antropología como en poesía. Salvo escasas excepciones, contrasta con buena parte de la enseñanza y la práctica profesional de la antropología chilena, que con frecuencia se queda en una conceptualización que le impide dar cuenta de muchos de los problemas actuales de su campo profesional. Asimismo, la obra de González está en una perspectiva de renovación poético-literaria, cuyo antecedente más cercano lo constituyen las ya mencionadas obras de Bukowski, de Juan Luis Martínez y de Clemente Riedemann. También este último manifiesta un afán de chocar, lo que constituye, en el caso de ambos poetas sureños, parte de su fuerza y de su debilidad. En *Karra Maw'n* Riedemann escribe una suerte de etnohistoria crítica de la relación interracial en el sur de Chile, donde el recuerdo o reivindicación adolorida y quejumbrosa de un mundo mapuche ya inexistente, viene acompañado de una toma de distancia demasiado traumática respecto de lo alemán, lo que eclipsa parte de la ironía y, con ello, reduce la fuerza de sus enunciados anti-épico-poéticos. En efecto, a fuerza de mostrar dolores, la expresión del dolor pierde parte de su fuerza, disminuyendo la capacidad que tiene la poesía de transmitir ese sentimiento. González, por su parte, se propone y logra, en muchos, aunque no en todos los casos y aspectos, proximidad con las tribus urbanas, en parte porque las presenta de un modo que muestran más ironía que escarnio hacia el mundo convencional, sin atribuir a nadie fuera de sí mismas sus frustraciones y dolores. Pero, como decíamos, la proximidad no es plena, pues la insistencia en la descripción de algunos elementos característicos de la vida de las tribus marginales urbanas acusa en González justamente aquello que desea evitar: la extrañeza y la distancia en relación al objeto de estudio. Veamos el poema *Master Choice*, del grupo *El Triángulo* (la línea final representa una nota al pie de página):

Hola	Se estacionan los envases y
Hola vagabundos del	Va tu desplazarte de un pie a otro
Dharma	
A lo que levitan un hola	Afirmando la reja/ fabricando cuadraditos
	con la etiqueta
ooooola	húmeda de las
	botellas
Para apresurar imantar	ELECCIÓN MAESTRA
billetes	
y monedas.	Volver a cambiar el pie
Dejando caer unas tras	Equilibrar la carne penetrando el otro
una la saliva	bolsillo
Intentan hacer caminos	Recibir papel humeante
de caracoles	
por donde se ven	Lajar los ojos
desfilando hacia	
La Berma	Sentirse acariciado nuevamente por los
	pañales de la esquina ¹⁴

14) "Sí, es cierto que nos rascamos el paquete en la pura esquina [...] somos los más locos/ a todo Hendrix/ no pasa/ ahí no más/ para qué cartelear a tus sociates/qué/ te dan monedas/ te mueves motes/ te caen mejores zorras/ el lafourcade regala tu libro en *cuánto vale el chou ? (...)*" (28).

Se encuentran allí no sólo muchas de las preocupaciones que los informes antropológicos constatan en las tribus, sino también muchos de los temas y de las perspectivas con que los grupos extraños a ellas las ven. Las tribus urbanas aparecen en lo más chocante *para la visión conservadora*: imantar billetes (atraer dinero, no necesariamente trabajando), escupir en la

calle (signo de mala educación respecto a los valores dominantes), la berma (la ocupación o dominación de aceras), el estacionamiento de envases (acumulación de botellas de licor ya consumidas), el desplazarse de un pie a otro (caminar sin nada más que hacer), equilibrar la carne (acomodarse los genitales de modo que no molesten, preocupación erótica o pre-erótica), recibir papel humeante (fumar cigarrillos o marihuana), el alcohol, el desvío de la finalidad con que han sido creados algunos objetos, etc. Aquellas son casi las mismas características que la clase dirigente de hace un siglo atribuía a los sectores populares y con las que hoy algunos miembros de dichas clases quieren justificar medidas de corrección social. Todo ello constituye el retrato típico de un barrio de jóvenes marginales, no tanto quizás cómo se verían a sí mismos, sino también y quizás todavía más cómo serían vistos en una foto o reportaje de periódico conservador, lo que eclipsa la visión desde adentro y el intento de disminuir la distancia entre el narrador y el conjunto narrado.

González acierta en la identificación de sus temas, en el lenguaje y en la estructuración antivalórica de su obra, constituyendo un conjunto bien logrado que, sin embargo, se debilita por la reiteración innecesaria de algunos tópicos (basta con nombrar una vez los hechos fundamentales para que mantengan su carácter fundamental). Al respecto, [Borges](#) sostiene que Gibbon, en su *Historia de la declinación y caída del imperio romano*, observa que "en un libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo [[Borges](#)] creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes" (1981). Por eso el mimetismo temático-lingüístico del narrador de *Metales Pesados* no logra deslizarse con total naturalidad en el espacio temático de su obra, si bien logra, quizás justamente por eso, realizar un retrato esclarecedor y válido de lo descrito en ella, al modo como pueda interesar al antropólogo y/o al intelectual que no puede y quizás nunca pueda ser uno de los miembros de la tribu que describe, por mucho que participe en sus rituales y aprenda su lengua. Esto, por cierto, no es un fenómeno nuevo, sino una de las claves de la etnografía, que se disolvería como disciplina si llegase a la identificación total con el grupo observado, como bien constata Lévi-Strauss en los ya mencionados primeros capítulos de *Tristes Tropiques*. Un miembro de las tribus urbanas marginales probablemente hablaría de sí mismo centrándose en otros temas o bien en los mismos, pero de otro modo que como lo hace el intelectual externo a él, que quiere des-centrarse respecto de su tribu de origen (la de los profesionales, etc.) para centrarse en la de su objeto. Es aquí donde se manifiesta en el autor el vacío teórico, que justamente quiere contribuir a superar con este nuevo tipo de poesía y etnografía. En *Metales Pesados* se constata la sospecha de que la distancia sujeto-objeto no es superable dentro de la disciplina etnográfica u otras asimilables sin disolverlas como tales, pero el énfasis temático en algunos lugares comunes de las tribus urbanas vistas desde afuera muestra, paralelamente, que aún se espera de ellas superar dicha distancia. Esta voluntad de buscar el centro en lo excéntrico crea, con todo, una figura literaria interesante; *Metales Pesados* es claramente deconstructivista, pero restablece uno de los valores más clásicos de la metafísica: la búsqueda del centro, la búsqueda del saber, la búsqueda de la intuición directa del ser, así sea éste lo marginal, del mismo modo que el antropólogo de antes de la Segunda Guerra buscaba al primitivo. El marginal es el primitivo de González. Confrontado a la duda y a esa sospecha de que así sea, el autor no tiene una opción nítida, ni la podría tener sin optar por la etnografía o la poesía tradicional.

Con todo, González logra destacar la posibilidad etnográfica de la poesía⁴, opción antigua, pero escasamente practicada, con lo que pone de manifiesto el carácter narrativo que tiene la etnografía, dialogando así con Geertz, en contra, ambos, de la pretensión de la antropología empírica (que es otra forma de decir antropología metafísica) de hacer de la ciencia algo carente de narratividad y de estrategias narrativas. Sabemos que en el vínculo entre saber y poesía ha primado la opción de Platón, para quien hay que expulsar a los poetas de la *polis* por no decir la verdad ni contribuir a la formación de los buenos ciudadanos al contar hechos poco edificantes. Por cierto que, desde el punto de vista temático, González no cuenta historias edificantes, y desde esa perspectiva debería ser excluido de la polis, ¿pero podemos sostener que no dice la verdad o al menos una verdad etnográfica? Tal vez sin ser plenamente consciente, González constata un fenómeno urbano reciente aunque común y poco estudiado. En muchas ciudades latinoamericanas se ha producido una inversión caracterizada porque los sectores marginales y/o pobres ya no constituyen bolsones aislados, encerrados en un espacio urbano integrado en su morfología, en sus edificaciones y en sus relaciones sociales, sino que

éstos pasan a ser marginales en medio de un mundo de pobreza y marginalidad. A veces, los integrados-ricos-bien-educados ya no se atreven a salir de sus casas o sus barrios y toman posiciones defensivas (cercamientos, sistemas de seguridad), pues por todas partes son observados por los pobres, los cuales, sin abandonar la pobreza, dejan de ser o sentirse marginales al saber que dominan el territorio y el lenguaje urbano.

Si nuestra interpretación de [*Metales Pesados*](#) es correcta, debemos suponer que la poesía tiene, además de su función estética y/o anestética, la de constituirse en un saber útil o incluso indispensable para la etnografía, y que ésta no siempre está en condiciones de ofrecer. En efecto, debido a su propia limitación epistemológica, a veces excluye al saber poético, lo que recuerda la fábula latina de una zorra que, no pudiendo alcanzar la uvas, declara que aún están verdes, con lo que salva su orgullo, pero no satisface el hambre. Sostener que en la poesía pueda haber una verdad y que pueda ser de carácter etnográfico, es entrar de lleno en el tema de la legitimidad del saber tanto etnográfico como narrativo, ya que los enunciados allí contenidos son narrativos. En efecto, se trata de poemas constituidos por enunciados que no son científicos ni por la mayoría de sus signos ni por el tipo de temporalidad narrativa, y que ni siquiera cumplen con los requisitos de la narración de las ciencias sociales empíricas tal como los exigía Comte. Sus enunciados son en su mayoría denotativos (describen hechos, situaciones y acciones de personajes humanos), donde hay un narrador-personaje de carácter omnisciente. Esto lo acerca más al tipo de construcción lingüística del relato etnográfico, pero no soluciona el problema. Aun si [*Metales Pesados*](#) constituyera una narración empírica canónica de ciencias sociales quedaría excluido del campo del saber científico posmoderno, pues la situación posmoderna de la ciencia es tal que excluye los saberes narrativos del ámbito de las ciencias. Tenemos, pues, que la ciencia posmoderna excluye la etnografía empírica del campo de la ciencia tanto como lo hace con la poesía, por lo que no deja a aquélla en mejor situación que a ésta. Por ello es necesario considerar que la pretensión de la etnografía empírica, de tener primacía sobre la poesía para narrar la verdad, ha quedado obsoleta: ambas constituyen saberes narrativos y han sido excluidas de la ciencia dominante en la actualidad. En relación a ello conviene recordar que el saber científico es sólo una parte del saber, pues junto a él coexiste el saber narrativo. Ahora bien, en la situación actual el saber científico no reconoce la validez de este último ([Lyotard 1989](#)). Hay disciplinas narrativas (etnografía, sociología, filosofía, lingüística, etc.) que tienen una pretensión científica no reconocida por las ciencias dominantes en el saber actual, pero que les permite asignarse una capacidad de decir la verdad que para ellas no tendría la poesía. [*Metales Pesados*](#) cuestiona, de hecho, la pretensión de algunas disciplinas no científicas de ser únicas depositarias de la verdad narrativa, lo que permite suponer que es tan injusto que las ciencias básicas excluyan del saber a las disciplinas narrativas como que éstas excluyan del mismo saber a las artes narrativas: poesía, novela, etc. Cuestionamiento de hecho, pues nada se dice en [*Metales Pesados*](#) de si la reivindicación de la poesía para describir las tribus urbanas se origina en una incapacidad de la etnografía debida a su método, a su instrumento descriptivo, a una circunstancia externa o a una característica intrínseca. No hay un discurso teórico ni tampoco una especie de oposición dialéctica entre el antropólogo y el poeta, convertidos ambos en personajes o figuras poético-literarias; simplemente se muestran hechos: el antropólogo en estado de degradación y similitud con los observados. [*Metales Pesados*](#) reivindica para la poesía una capacidad de alcanzar un tipo de verdad narrativa a la hora de describir grupos y comportamientos humanos, que la etnografía se atribuía de modo casi exclusivo hasta los años setenta, verdad narrativa que no pretende alcanzar la legitimidad propia de las ciencias dominantes. Para ello, el autor hace uso muy libre de algunos conceptos etnográficos, como en el poema [*Te Violamos Pat ´e Cumbia*], en el que se lee:

Te violamos Pat ´e cumbia
Nosotros los roba-tapa de los esteichon
Los cazadores recolectores de pasto loco
te hicimos colectiva en el miadero ...

"Cazadores recolectores" es un concepto tradicional de la etnografía y se refiere a aquellos grupos que sobreviven gracias a la caza y la pesca, generalmente nómades, que no practican ni la agricultura ni la ganadería, comiendo lo que encuentran a su paso. Los "roba-tapa de los esteichon" que designa a los ladrones de tapas de las ruedas o de bencina de los *station* (autos con maletera conectada al habitáculo de pasajeros, comunes entre familias con hijos de ingresos medio-altos) son asimilados al grupo de los cazadores-recolectores abundantemente descrito por la etnografía anterior a la Segunda Guerra Mundial. La analogía no es peregrina,

pues las pandillas de delinquentes juveniles se desplazan indefinidamente en la ciudad en búsqueda de nuevos objetos para "recolectar" y consumir sin dilación, a diferencia del gran crimen organizado que practica una "agricultura" consistente en postergar el consumo inmediato del robo para realizar inversiones en personas y bienes, de los que en el futuro se aprovechará sus capacidades. Al identificar a los cazadores recolectores con los roba-tapa, el narrador confirma su búsqueda de origen, sus ansias de encontrar al primitivo-urbano, la piedra angular de todos los grupos que pueblan las ciudades, el otro-yo del mundo de los profesionales universitarios, pues media tanta distancia entre el etnógrafo diecinuevecentista y su tribu primitiva como entre el antropólogo veintecentista y la tribu urbana. En ambos casos hay una dificultad de llegar: la criminalidad (o criminalidad que le atribuyen quienes los consideran como el otro) es un impedimento tan grande para la descripción de los jóvenes marginales como podía serlo el canibalismo o pretendido canibalismo de pueblos hoy extinguidos. La legitimidad del instrumental narrativo de [Metales Pesados](#) se apoya en la inversión de valores, ya descrita, y se refuerza con el hecho de que hay transposición conceptual al ver la tribu de cazadores-recolectores, objeto casi venerado de descripción etnográfica, como un grupo marginal urbano.

El narrador asciende a los roba-tapa al nivel de cazadores recolectores, validándolos como objeto de estudio para la etnografía más convencional, al mismo tiempo que degrada a los cazadores recolectores tradicionales al nivel de delinquentes. El cazador-recolector no se diferenciaría en un aspecto esencial de la tribu urbana nómada que busca objetos para robar si no fuera por la institución de la propiedad, de la que el autor nada dice, omisión virtuosa, pues le permite realizar el efecto anestético de provocar y el efecto etnográfico de alertar al observador en relación a cualidades antes insospechadas de las pandillas juveniles. Estas, como se constata justamente, porque nada se dice del tema (pareciera que en este punto el autor sigue los consejos de [Borges](#) en relación a Mahoma y los camellos), no tienen sentido de la propiedad privada de los objetos, aunque se la insinúa respecto de las personas, pues siguen un esquema tradicional en el que los varones desean detentar a las personas del sexo opuesto, sin lograrlo porque las mujeres aparecen muy libres. Al no decir nada respecto de la propiedad en un mundo donde los grupos dominantes estructuran su vida en torno a ella, y hablar, en cambio, de imantar billetes y de los roba-tapa, sin que aparezca conflicto de propiedad, ésta se hace presente por omisión, logrando un poderoso efecto descriptivo de cómo se comporta un grupo social ante una institución.

El lector, si es etnógrafo, o incluso si no lo es pero se trata de una persona culta, se pone alerta ante el hecho de que las pandillas ni son tan originales ni tienen comportamientos sobre los que no haya estudios previos, acercándolas al objeto de estudio tradicional de la etnografía mediante procedimientos ajenos a ella, como es la inquietud anestética, cuyo efecto proviene más de la emoción inesperada que de la secuencia descriptiva común en la narración etnográfica. De este modo, sin reconocer todas las fuentes de las que bebe, [Metales Pesados](#) deja entrever que la retórica es un camino más apropiado que la ciencia para dar con el sentido de la vida, entendido como un saber práctico cercano a la *phronesis* aristotélica, tal como pensó el filósofo y teólogo italiano Vico y nos lo recuerda [Gadamer](#) en su tratado sobre la interpretación (1996), lo que inserta el objeto que nos ocupa en una tradición filosófico-retórica bien establecida (por eso el libro es menos original de lo que pretende, lo que no le quita cualidades).

Ello lleva a preguntarnos por las características poéticas de la obra. Aquí es necesario analizarla siguiendo el método progresivo-regresivo, es decir, yendo de sus elementos al conjunto y vice-versa. Sus elementos son un objeto-libro, versos, citas, tanto de poetas como de autoridades de la antropología, y otras explicaciones al pie de página. No volveremos sobre la anestética que produce la inversión de valores. Sí nos interesa recalcar que, vista en sus elementos, es una poesía que trata de los aspectos más nimios (pero al mismo tiempo más notables para la mentalidad conservadora) de los jóvenes de barrios marginales. Ninguno de ellos muestra heroísmo, ninguno se interesa por los problemas sociales de los que son víctimas, ninguno se interesa por modificar la situación en que viven, ya sea por esfuerzos colectivos o individuales, ninguno tiene anhelos o culpas, ninguno tiene obligaciones familiares o laborales; y todos viven en la desidia, entre el crimen, el ocio y la autodestrucción, sin que ninguno de los tres tipos de comportamiento logre entusiasmarles (lo que le da un tono tan distinto al de la poesía de [Riedemann](#)). Ni siquiera el erotismo moviliza a estos personajes: el otro es un objeto sexual deseado, pero el deseo es inmediato, y las huellas de la satisfacción o insatisfacción, cuando las deja, no van mucho más allá de un

"Mi neoprénica mi caótica
Dulcinea
Ahora insomne y lipemaniaco
Súmame y sigue Tú y Tú
Mi maná mi orgullo ante la
pobla
[...]

Y maniatado/a tus piernas como me encuentro/ y eyaculado/ en
la cremallera/como se sabe
y en la orilla/ destas bermas como papel de helado/y molido por
tus ojos en otra parte
[...]
Y Zipeproles hasta los huesos/ Y tan salados tan limpia la canasta
de nuestras ropas/ pero tan
llena/ y yo con tantas botellas
y vasos sucios
en esta mesa

Los cinco primeros versos, pertenecientes al primer poema, son de notable eficacia y sencillez, muy directos. El poema "b)", en cambio, ya es más débil, arruinándose con el final "en off", que pretende provocar o sorprender por su vulgaridad y que no lo logra al presentarnos una metáfora llana y débil relativa a la felación: la petición de que le chupen al narrador (en situación de insatisfacción sexual) su vida larga y dura. Esto no dice nada ni sobre la vida ni sobre el deseo, es la transposición alfabética de un chiste malo y más bien mata el poema, cuyo comienzo prometía muchísimo por la riqueza de imágenes en que se asocian los valores del amor al neoprén y al caos: "Mi neoprénica mi caótica...". Por cierto que dicha metáfora chocaría a una persona de mentalidad pacata que por azar la escuchara en la vida real, pero la poesía, incluso la de intención anestésica y subversiva, no es la vida real ni tiene forma de llegar a ella sino por una construcción literaria, como bien intuye [González](#) con [Metales Pesados](#), donde justamente quiere llegar a convencernos, y nos convence, porque hace uso de procedimientos literarios. Los más logrados intentos de escribir como se habla han tenido que acudir a intensos trabajo de despojo y reconstrucción con respecto de lo que se escucha, lo que no es extraño, debido a que la naturalidad de lo escrito es otra que la naturalidad de lo hablado, de suerte que el paso de una a otra requiere una reestructuración lingüística y temporal que es propiamente la esencia de la creación literaria. Tal ha sido la constatación de un teórico como [Ricoeur \(1995\)](#), y lo fue, en un sentido mucho menos abstracto, de los fundadores del diario francés *Libération* (Sartre, entre otros). Estos se propusieron, a fines de los años sesenta, con una finalidad subversiva en lo político y literario, hacer un periódico que superara la distancia y la jerarquía entre el escritor y su público, para lo cual buscaron escribir como hablaban los jóvenes anti-sistema herederos de la revuelta de 1968. En la actualidad, mediante un gran esfuerzo de escritura, ha llegado a ser el diario de mayor circulación en ese país porque sus titulares, subtítulos y artículos son de extraordinaria

eficacia, producen un efecto de espontaneidad y son cercanos al lenguaje juvenil de esa gran mayoría urbana, que tiende a envolver a los cada vez más escasos grupos integrados. Se conoce también el pasaje de los "comicios agrícolas" en *Mme. Bovary*, de Flaubert, que reproduce el discurso de un funcionario en una feria agrícola de Rouen a mediados del siglo diecinueve, y que es uno de los pasajes a los que el autor francés dedicó más tiempo y sudor, como se sabe por su correspondencia, aun cuando había escuchado en numerosas ocasiones tales discursos. Por todo ello, la pretensión de escribir como se habla por transposición directa, incluso en las poblaciones marginales, es condenarse a permanecer en la distancia con respecto del lenguaje que se desea rescatar. Si se traspasa directamente el lenguaje oral al escrito pierde toda la frescura de la oralidad, de tal forma que la mantención de las características propias de ésta en un texto escrito requiere una labor propiamente literaria. Asimismo, parte de la fuerza lingüística de los poemas se debilita por tratar de poner todos o prácticamente todos los elementos en cada uno de ellos, sin los descansos que permitan dar relieve a los aspectos centrales, como sucede por ejemplo en la película *Pulp Fiction* con la escena del diálogo relativo a las hamburguesas y la libre circulación de la droga en Amsterdam, la que crea el *adagio* que contrasta con los *allegro* que la preceden y la siguen. El acento, el color, la tensión y la sorpresa poética tienen infinitas formas de ser alcanzados, pero el autor de *Metales Pesados* escoge un procedimiento cuyas aristas se vuelven, en ocasiones, romas a fuerza de ser usadas, perdiéndose así parte de la agudeza y de la violencia que busca.

En *Metales Pesados* hay un exceso de recursos manifiestos y de espontaneidad no del todo alcanzada, debido a que en algunas ocasiones el autor no toma una decisión más fuerte para solucionar el tema de la oralidad en la obra literaria. Asimismo, el autor parece haber leído intensamente a algunos autores a los que admira, pero quizás sean demasiado pocos para obtener la formación poética que necesita la obra que emprende, por lo que las propuestas allí presentadas requieren mayor asentamiento antes de que se manifieste de modo pleno una fuerza que, sin embargo, ya está presente. Desde el punto de vista temático, el encierro y la autorreferencia de las pandillas urbanas podrían lograrse más intensamente mediante la presencia, fantasmal o concreta, pero más clara, de un antagonista que les dé consistencia⁵.

Pero, asimismo, desde la perspectiva de conjunto, tenemos un resultado ambicioso e interesante, que en sus aspectos fundamentales está logrado, aunque no concluido completamente. La ausencia de relieve en medio de la violencia, cuando se usa adecuadamente, como es el caso en la mayor parte de *Metales Pesados*, acentúa la brutalidad, justamente por no haber reacción alguna ante ella, constituyendo parte de la fuerza poético-lingüística de la obra. Su cuestionamiento a la pretensión a-narrativa de la etnografía empírica es traslúcido para cualquiera que tenga una formación adecuada en humanidades, público al que se dirige el libro. Es más, incluso sin ella logra transmitir una inversión valórica que, junto con profundizar con originalidad una propuesta epistemológica que sin embargo no es nueva, proporciona *en plus* el dato empírico, aún algo confuso, de la nueva relación entre marginalidad e integración en la ciudad. Por eso, los méritos de *Metales Pesados* son muchos: es ya una obra poética (no se trata de la obra de un joven escritor que sólo anuncia valores, sino que ya los posee), el tono es el adecuado (la sobre-utilización de lo brutal eclipsa sólo parcialmente el relieve de la escritura), genera un ambiente que hace creer que "se ha estado allí", como exige Geertz a la antropología y se exige a toda obra literaria, el vocabulario es rico y pertinente, así como lo es el detectar y transcribir alfabéticamente las malas costumbres prosódicas (convertidas en "buenas costumbres" en virtud de la inversión valórica), hay neologismos acertados y, por último, hay una castellanización coherente de anglicismos, con lo que se los despoja de la pretensión *snoob* con que comúnmente se hace uso de ellos en grupos sociales más elevados. *Metales Pesados* es, pues, más que una obra experimental y/o juvenil, pero menos que una obra madura, que se distingue por su originalidad y por su fuerza, que obliga a revisar las fronteras entre los géneros literarios y los saberes narrativos sobre el ser humano, situándose al centro de la polémica platónica relativa al lugar del poeta dentro de la polis, aunque en este caso sea la polis, o quizás la tribu, de los etnógrafos rodeados por la marginalidad urbana, siendo ellos mismos marginales en la epistemología de las ciencias posmodernas.

NOTAS

¹ El término "anestética" ha sido utilizado desde hace décadas para el análisis de las

vanguardias plásticas.

² Aunque quizás podrían encontrarse antecedentes en las exageraciones de algunos personajes de Rabelais.

³ "...el resultado del haber sido verdaderamente penetrados (o si se prefiere, haber sido penetrado) por otra forma de vida, de haber, en un sentido u otro, "estado allí verdaderamente". Y eso, persuadiéndonos de que este milagro sin par ha tenido lugar, es el lugar donde se introduce la escritura". Nosotros traducimos.

⁴ Piénsese en muchos de los poemas de la Conquista.

⁵ En *West side story* o en *Rumble fish* el antagonismo entre pandillas las encierra mucho más que si sólo tuvieran un enemigo externo.

Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Instituto de Filosofía y Ciencias de la Educación
Casilla 567, Valdivia, Chile

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. 1981. "Discusión". *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ed. Sígueme.

Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives, the Anthropologist as Author*. Cambridge, G. B.: Polity Press.

González, Yanko. 1998. *Metales Pesados*, Valdivia: Ed. El Kultrún.

Laboratorio Chile. 1986. *Vademecum*. s.l.: s.e.

Lyotard, Jean François. 1989. "Pragmática del saber científico". *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Martínez, Juan Luis. 1977. *La Nueva Novela*. Santiago: Ed. Archivo.

Neira, Hernán. 1997. "Reflexiones sobre el lazo entre una teoría de la traducción y una teoría de la unidad del género humano". *Estudios Filológicos* 32: 137-145.

Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y Narración*. Vol. I. México: Siglo XXI.

Riedemann, Clemente. 1995. *Karra Maw'n y otros poemas*. Valdivia: El Kultrún.