

Walter Hoefler E.\*

**“NO SABRÁS NUNCA DE QUÉ FORMA”:  
ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE YANKO GONZÁLEZ.  
(GONZÁLEZ, 1998)**

Confieso haberme motivado por una pregunta recogida al azar en una librería: ¿Qué escriben los poetas jóvenes?, es decir, autores que no tienen hoy más allá de treinta años o que nacieron a partir de los setenta. La filología tradicional no corría riesgos, no consideraba a autores aún no suficientemente perfilados. Hoy es casi más frecuente encontrarse con estudios acerca de autores recientes, que sobre los clásicos, son materiales próximos y quizás de efecto inmediato, además no nos obligamos a revisar una bibliografía secundaria inconmensurable, y al menos suele agradecerse. Se corre el riesgo por cierto de equivocarse, de operar con un corpus de autores o de obras todavía reacondicionándose, pero justamente en ese riesgo está el atractivo, la posibilidad de intentar un diagnóstico, de fundar una primera opinión, en fin, de descubrir y contribuir a estabilizar lo nuevo. Previamente conviene preguntarse: ¿Qué buscamos cuando leemos poesía? Todos, "más....menos", nos premunimos de una base empírica y nos apasionamos con ciertas intuiciones teóricas. Junto con ser uno un lector particular de poesía es también lector de otros lectores, especialmente poetas, y en mi caso confieso que giran en mi conciencia: la frase rimbaldiana: "yo soy

---

\* Universidad de La Serena.

otro", junto a la idea de las tres voces de Eliot; la rilkeana que otorga a la experiencia un valor axial; la de Pound, en el sentido de que escribir poesía es mantener en uso al idioma; la de Paz, que hay dos figuras retóricas claves o básicas: la analogía y la ironía, la constitución comparativa del sentido o la negación o descolocación del sentido, junto a otras ideas por ahora menos precisas.

La poesía moderna, o sus proyecciones posteriores, han desvirtuado o cuestionado al sujeto enterizo y personal de la enunciación, en correlación con lo que ha pasado con el narrador, lo que ha llevado a una multiplicación comprensiva de las instancias narratológicas. En poesía, dado que quien habla o enuncia asume casi siempre un tono personal, la distinción práctica y ontológica se torna aparentemente más difícil, en la práctica se procede como si la instancia enunciativa y el autor real fueran lo mismo (Mansilla, 1999: 81-91). A pesar de eso, se opera también con distinciones, principalmente derivadas de la supresión estructuralista del sujeto, es el texto o el lenguaje el que habla o se enuncia; manteniéndose además las propuestas nominalizadoras de los propios poetas, ora lo entendemos como el poeta, autor real, ora como otro ficcional, voces fingidas, simuladas, intercaladas, *personae*, uso de heterónimos, recitaciones actorales, bufonescas, el polidialogismo bachtiniano, variedad que denota esta multiplicación de las voces o de las instancias autoriales. Incluso el término hablante lírico, de uso convencional en la crítica, remarca la diferencia o esta suerte de desdoblamiento. Eso nos ha permitido comprender que el discurso lírico dice y representa, se compone de una base de enunciación cierta, que se espera de él certeza y honestidad, pero que también hay una proyección, una construcción dudosa de un sujeto, algo o alguien que se nos escurre o escamotea. Quizás esto tenga que ver con la idea de que hay un fuera y un dentro del poema, o ya a nivel del lenguaje, al tiempo que optamos por una frase o significante, desechamos otros, pero que se mantienen latentes, decimos algunas cosas

y dejamos de decir otras, que en el poema, por su contención y su magnitud, pareciera resaltar más justamente lo no dicho.

En tanto sujeto autorial o enunciativo de los textos nos movemos entre la consideración de éste como vate o como charlatán o bufón, como poeta de escritorio o como recitador de feria. La tradición poética chilena permite caracterizar este camino con cierta claridad, la diferencia se hace visible por la manera como enfatizamos las presencias o las lecturas de Neruda y de Parra. La poesía de Neruda ha sido leída mayoritariamente como biografía o como una visión de mundo coherente, es decir leyendo a su sujeto como si fuera Neruda, aunque con giros, cambios o conversiones. La poesía de Parra, en cambio, se ha leído disputando en torno a sus procedimientos: uso (abusivo) del lenguaje coloquial, carnavalización, intertextos paródicos, contratextos o disyunciones al infinito, formas particulares de algo que se llama la ironía parriana, formulada por el mismo como un sobredimensionamiento del yo, aunque el propio Parra practique también ciertas formas de "understatement" irónico, y salvo muy pocas excepciones, su obra no se analiza o traduce explicativamente como manifestación de una biografía. El sujeto aquí no es ejecutor de ciertos procedimientos, sino efecto de esos procedimientos, una construcción más.

Los otros poetas son variantes de esto, algunos más complejos, circulan entre ambos paradigmas, incluyo aquí a Gabriela Mistral, nuestra esfinge poética: ¿Qué es ella en definitiva? ¿Divina, santa, maestra, vieja mañosa, campesina del valle, porfiada, latera, "queer", mestiza, vasca, judía, feminista a ultranza? Atributos aplicados indistintamente al sujeto como a la autora, más o menos confundidas en una.

¿Qué pasa ahora con los jóvenes? Leo señales, diagnóstico a partir de algunas entregas: la antología de Véjar (Véjar, 1999), la revista *Helicóptero*, el libro aludido de Yanko González C. (González, 1998).

Vejar anota, para caracterizar en conjunto a los poetas que recoge en su antología, de "elementos...visibles": "*del jazz, el paso frenético de la ciudad, la reflexión desde el lenguaje, el fin de siglo, el mar, las voces de sectores marginales, la intertextualidad y la confluencia de la insidia del sol sobre las cosas*", recogiendo en este último caso un título de Germán Carrasco y registrándolo como una vivencia propia e intransferible, un aporte presumiblemente inédito de los poetas jóvenes que él convoca, de ahí la cita textual. Comentar cada opción nos llevaría tiempo, pero algunas son comunes a la poesía de la modernidad, como los temas de la ciudad y del lenguaje, la consideración de la música es siempre opcional a otras artes y dentro de la música, hay preferencias por lo popular o por lo clásico, por lo académico o lo experimental. "El mar", por obvio en la poesía chilena, puede paradójicamente parecer extraño, a su modo significa una opción también poética, isotópica. Así en Neruda o en Huidobro, antes que en otros, aunque a nadie le ha sido indiferente, constituye un imaginario y un soporte simbólico, es al mismo tiempo un resonador rítmico, e incluso un destino, pero puede ser sólo una preferencia coyuntural del antologador, su poética así lo sugiere: "me doy a navegar sobre el legado de otros poetas". De alguna manera está más ligado a la libertad y a una noción hedonista de la vida, frente, por ejemplo, a una opción por la montaña o el desierto, escenarios simbólicos más dolientes y esforzados, para hablar de otras opciones telúricas o geográficas desde una perspectiva chilena. Se trataría de estudiarlo caso por caso, y que en una caracterización general, o en particular como consideración de la poesía de Yanko González, no es tan pertinente ni significativo. Creo que tampoco la intertextualidad como un fenómeno que ha existido siempre, que es incluso la relación básica de articulación de cualquier tradición literaria, tiene un rango diferenciador o de demarcación neta y que quizás, sólo vinculándola a una marca culturalista de la nueva poesía tenga algún efecto definidor, sea en la marca formativa que dejan los estudios

universitarios, predominantes en la mayoría de estos autores, y que en algunos casos los sitúan en la proximidad de la práctica de los llamados poeta doctos.

Lo de recoger voces de sectores marginales se confirma efectivamente antes en la muestra de la revista *Helicóptero 2*, y que recoge una antología de autores chilenos y argentinos de un segmento etéreo ligeramente mayor que aquel que nos hemos propuesto, traducidos por Paul Dresman. Observemos los poemas de Marcelo Novoa (Viña del Mar, 1964), Malu Urriola (Santiago de Chile, 1967), Harry Vollmer (Osorno, 1966), Sergio Parra (San Rosendo, 1964) y de Jesús Sepúlveda (Santiago de Chile, 1967), este último residente fuera de Chile. Los datos biográficos muestran una homogeneidad etérea, no así de origen, pudiendo decirse que una mayoría es provinciana, regional. Pero más común es que todos abren sus textos con un rotundo yo, muy marcado por la traducción inglesa correspondiente, lengua en la que no puede omitirse (I por yo), pero que en español puede ser tácito. Una excepción: Vollmer, cuyo poema es una enunciación lírica, un relato o discurso cronístico, el poema adquiere así un rango documental externo, enunciado, no desde una voz personal, sino como caso de información periodística, parafraseo cauto de la crónica roja, identificando la noticia o el caso con el medio, con la aparente insensibilidad o distancia del medio que sólo lo expone a modo de un registro sociológico, puntual. Los otros, lo primero que marcan es una singularidad social coyuntural o de situación (tres) o profesional (uno): "Escribo indistintamente prosa y poesía" (Novoa), ...."regreso de la calle" (Parra), "Me perdí en Buenos Aires, ebria,..." (Urriola), "Soy el Cholo" (Sepúlveda), sólo Vollmer, reitero, da cuenta en tercera persona de su personaje: "Cariman Nahualquin/ebrio.." (con su sesgo nominal étnico, de quien se propone además que es carabinero y que ha cometido un delito sexual incestuoso). Adelantemos que la mayor parte de los poemas se enuncian a partir de un yo singular, y que éste se identifica con una perspectiva de marginalidad, de

pertenencia o de conducta transgresiva, y respecto de lo cual la voz o enunciación autorreferente subraya la experiencia como base de sus vivencias. La antología de Véjar deja fuera a estos autores, con la excepción de Sepúlveda, ya que su eje etéreo se ha trasladado a los nacidos entre 1970 y 1974 preferencialmente. La antología de Véjar mantiene y delata antes un arraigo culturalista, incluso el hecho de haber solicitado una poética, aunque es una práctica común en las antologías chilenas, desde la legendaria de Anguita y Teitelboim, delata el pretender darse arrestos de poeta asentado o mayor, y que algunos, los menos, con la debida u obligada modestia, eluden. Pero esta exigencia, es también una señal de los tiempos, en que la reflexión; la metacognición y la revisión de sus presupuestos es una condición ineludible y necesaria dados los múltiples embargos que la poesía experimenta, como ocurre en especial con las condiciones del sujeto de la enunciación y su base epistémica real o ficcional, trátase de un sujeto actoral o carnavalesco o de un sujeto étnico-antropológico, por citar dos modalidades recurrentes.

Pero veamos o sopesemos estos *Metales pesados*.

¿No nos propone ya el espesor material de un texto una propuesta lectiva? ¿Qué puede significar el aparente mayor peso, la sensación de relieve que trasuntan sus tipos, el formato como de partitura? El crítico aparenta casi siempre que habla de textos, cuando no presume de cierta arrogancia disputada al poeta, y se sitúa y juzga el texto desde cierto pedestal sublimatorio que lo embarga tanto a él como desfigura la justa percepción de un texto que se nos propone también como una performance antisublimatoria, como una poesía que no transita por los paraísos de los tontos solemnes y que bordea más bien extraños caminos laterales, repartiendo guiños descolocadores a diestra y a siniestra, este *heavy metal* que irrumpe en las domesticadas o podadas selvas líricas. Desafiante espesor de un libro que suponemos antes el catálogo de alguna empresa minera, que un libro, supuestamente primerizo, de poesía. La poesía hoy,

contagiada o embargada, o incluso positivamente invadida por los artistas plásticos, suele también aventurarse en los ritos conceptuales o ser un simple soporte de acciones, testimonio o documento de un transitorio y perecedero evento artístico. Se sospecha así que la poesía contenida no es sólo texto, no existe allí únicamente, sino que es el remanente de algún evento realizado oscuramente, o acaso un sitio tipo cultural, arqueológico o de recolección de material oral antropológico, a la vera de algún camino, aunque la poesía o el poeta se las ingenian siempre para decirnos oblicuamente o por ausencia el lugar del cual proceden. Desear, comer, morder, transitar, ver, volver, sufrir y haber antes que ser, son verbos suficientemente rotundos como para sugerirnos también acciones, lugares o tiempos del poema, pero todo texto se funda también sobre un vacío que le da origen, fundando una semejanza; pero al mismo tiempo manifestando un vacío, el simulacro de sus irónicas presencias.

Un largo epígrafe, tan largo que casi nos tentamos a leerlo como prólogo, aun en contra de la aparente voluntad de su signatario o de quien cita, insinúa que nos enfrentamos con un libro técnico, con un libro de antropología, ya que esa es la profesión del firmante, E.E. Evans-Pritchard, pero también la del pretendido poeta Yanko González o de su sujeto delegado. Poeta, porque una ojeada rápida, deja adivinar el casi familiar recorte de versos, a veces bastante largos, a veces bastante desarticulados, desdoblados en una suerte de texto subordinado al modo de notas, de escolios o de comentarios. Visualmente hay entonces cierta incertidumbre respecto de su reconocimiento como poesía.

(Debo reconsiderar, sin embargo, y esta es una experiencia novedosa y distinta, al mismo tiempo sospechosa, que el propio González ha resuelto participar en esta tarea más descriptiva que hermenéutica, adelantándose a sus lectores potenciales, y revelándole algunas claves de lectura.) (González, 2000: 27-31) Ante esto nos preguntamos ¿si acaso el poeta desconfía de sus lectores o simplemente para evitar

bobadas preliminares explicita lo más obvio para ponerles la vara más alta? O, en el peor de los casos, el poeta desestima a sus lectores y decide él cerrar el circuito. Ratifica aquí un fenómeno singular y novedoso, y es que los poetas del sur en especial, no sin aparente fervor, participan en la materialización de un circuito de producción que implica también una suerte de apoteosis consagratoria, transformada en un libro monográfico donde cófrades, amigos y críticos participan de una ojalá temprana, antes que prematura evaluación, que poetas mayores ya se la quisieran "in extremas vitae" y no antes del "mezzo camino" (Mansilla, 1994) que recoge materiales sobre Torres y (Torres, 1996) que recoge trabajos sobre Trujillo. Por cierta comprensión derivamos que estos circuitos cerrados responden por analogía al sistema habitacional del condominio, a su vez expresión privada y simbólica del acuartelamiento profuso de la vida nacional, y no sólo un coto exclusivo de las cofradías blindadas. Dicho de otro modo, son consecuencia indirecta en el mundo editorial de la provincia de modelos impuestos, de asimilaciones fractales de mecanismos de defensa, coartadas frente a la represiones, las inseguridades y las censuras, todavía o por siempre profundamente afincadas. Ello implica un sentido de autoafirmación, antes que de asimilación. Pero al mismo tiempo que asimilaciones fractales, ¿no son estas grandes mascaradas para precaverse de la alienación sencilla o llana, o una simple mascarada irónica o precautoria frente a otros riesgos? Pero, ¿no se da aquí otro problema? Tengo la sospecha que a partir de la formulación del sujeto de la llamada poesía etno-cultural, o de la constitución de sujetos postmodernos en nuestra poesía, se establece a priori una legitimidad representativa de esos sujetos: en el primer caso como sujetos etno-antropológicos que representan a modo de arquetipos a un colectivo nacional y étnico, o que representan un proyecto, sea poético o etnológico, dentro de ese conglomerado. (Carrasco, 1989: y Cárcamo, 2000). Los sujetos postmodernos, en cambio, no representan colectivos, sino singulares, particulares, aunque acogidos bajo la fórmula



de lo que llamaríamos diferencias, minorías o marginalidades, pudiendo ser dentro de éstas también individuos representativos de un colectivo restringido, que paradójicamente debe exhibir ante todo la marca de su singularidad, como condición de su diferencia, pero que además intentan trasuntar comportamientos transgresivos. Los roles del poeta y del crítico no pueden aquí separarse, y tanto el poema como el texto crítico asumen una función indagatoria y al mismo tiempo documental. De ahí parece derivar como constituyente esta doble compaginación o desdoble del tipo de texto y de sus formatos. Estos textos documentan al menos dos cosas: 1.- Explicitan ciertos antecedentes literarios en la forma de citas a pie de página, que bien pudieran también operar como epígrafes o citas de autoridad en el sentido más clásico, pero que aquí se ha procurado reorientarlos a la modalidad de la cita a pie de página que es formalización o manera parcializada de simular un registro bibliográfico, una operación del diálogo científico, concurrendo de este modo a producir la impresión de un texto poético que remeda o parodia al texto científico, probabilidad fundada en una opción teórica y práctica asumida por el antropólogo Yanko González. Esto deriva entonces en que hay un sujeto latente, tácito, que opera como ejecutor ficticio del texto, y al mismo tiempo como responsable efectivo de él. 2.- Los textos se documentan como parodias de hablantes pacientes, a veces como representaciones patológicas, como casos, pero también en tanto sujetos que representan un registro diversificado de idelectos, jergas juveniles, pseudocoas, es decir, se produce una suerte de cita original de lenguaje oral pero que está enunciado desde un hablante primario que delega en otro, a modo de un pacto confidencial, la suposición de su habla, utilizando una forma apostrófica: "**No sabrás nunca** de qué forma" (González, 1998: 37). Fórmula, así en negrita, que nos parece clave, para remarcar también el tono o la intensidad o quizás el carácter usual, establecido de la expresión, pero al mismo tiempo el párrafo, cita o no, en su sentido directo, resta al hablante atribuido una responsabilidad en lo que enuncia. Su

decir tiene así un doble resguardo: el enunciante segundo dice lo que dice, pero no sabe lo que dice, sólo es usado por el hablante primero para enunciar lo que se dice. Suerte de coartada recíproca.

Debo reconocer cierta manipulación de la cita, aunque efectivamente me parece un destello inconsciente y fugaz de su principio operatorio, por eso advierto por haberla sacado de contexto para transformarla en un principio del decir, como reserva del enunciante, no respecto de su receptor real, sino de su apropiación verbal. Es decir que el enunciante culto o el que presuntamente manipula técnicamente otra habla, previene al usurpado, se excusa explicitando esa manipulación, la trueca en fingimiento o ficción. Con ello ratifica la ficcionalidad, pero al no ignorarla la pone también en su lugar, documenta y certifica la forma y el alcance de su manipulación y permite la validación secundaria del sujeto como objeto observado. Al no ignorar la ficción la torna en certeza. Podría pensarse que esta sutil operación de justificación y de explicación del uso de otro lenguaje en el interior del texto, tiene que ver con cierta prevención y temor de que este lenguaje se tome también como decir efectivo, real del autor y antropólogo Yanko González. Un riesgo que asumen todos los hablantes en tanto responsables de las acciones que enuncian, es que se personalicen sus conductas transgresivas. Con ello está desmontando el carácter ventrilocuo de una ciencia o presunta ciencia que es la llamada antropología poética, en tanto ella se situaría en la perspectiva de una historia de las mentalidades desde dentro, no digamos desde la conciencia enteriza de un sujeto, que incluye también lo inconsciente, subconsciente, preconsciente, cruces hipnagógicos, restos de material onírico, etc., pero si de una aparente ficción verbal, como una reconstrucción del habla o recopilación de hablas. La vinculación con la escritura automática surrealista es sólo aparente. En verdad, en la poesía chilena hay una tradición o antecedentes de uso del habla popular, pero curiosamente al ser ésta canalizada, por

decirlo de alguna manera, en ciertos metros tradicionales de la lírica española, pasa a ser un producto híbrido, mestizo: pseudoconciencia popular en un envoltorio canonizado, pero que alguna vez fue también presuntivamente canal o expresión de otra conciencia popular. Pareciera ser que aquí nos encontramos con una aporía, por no decir falsificación del producto original habla, producida por un hablante popular, en un medio popular y mediante recursos populares, pero operada por un mediador. Pero ¿cómo podemos distinguir eso tajantemente, si la misma tradición culta, fue alguna vez también popular? Ocurre que al parecer en esta poesía se trata sólo de constituir un cierto sector cultural, quizás etáreamente acotado, distanciado por ciertos procedimientos que lo proveen de una coartada científica, es decir, de una distancia, consistente en un desdoblamiento del sujeto lírico tradicional, y que se ve obligado a recurrir al desdoblamiento textual, a la acotación, a la nota, al intertexto explícito, a la doble versión. Los procedimientos tampoco son asimilables a los de la poesía etnocultural o de doble registro, de la que se ha ocupado Iván Carrasco, quien siguiendo la huella de esta práctica se ha interesado por el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, donde por primera vez se habría manifestado en la poesía chilena la nota a pie de página acompañando cabalmente al texto lírico, a modo de texto complementario o paratexto. Pero ahí por la necesidad de mediatizar y dejar constancia de sus incertidumbres respecto de las evidencias empíricas en base a las cuales construía su poema, una suerte de viaje a los orígenes y de catastro de vivencias, mantenía todavía la ingenuidad del Märchen, en esto de hacerse acompañar por un huemul y un niño diaguita en su recorrido, y no de recurrir al expediente cronístico científico o del conquistador. Sin duda, que en ella pesa también un eventual destinatario infantil, como un remanente inconsciente de sus perspectivas de maestra o de una garganta de mujer confidente, que sólo confía en la mirada de los niños o de los animales, y que habla desde la perspectiva de dominados o vencidos, inocentes.

La novedad y el riesgo se da en la creación de este sujeto específico que no transita o repacta entre dos códigos, como lo muestran Carrasco y Cárcamo, sino utiliza o pretende utilizar el discurso poético como modalidad indagatoria y constitutiva de ciertos sujetos específicos, validándose al mismo tiempo como poesía y como probable ciencia.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Cárcamo, Luis Ernesto (2000), "Cruzando fronteras al fin de siglo" en *Crisis, apocalipsis y utopías*, Santiago de Chile, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 237-242.
- Carrasco, Iván (1989), "Poesía chilena actual: no sólo poetas" en *Paginadura 1* (Valdivia), diciembre, 3-10.
- Dresman, Paul (1998), "New poetry of Argentina and Chile" en *Helicóptero 2* (Eugene), Department of Romance Languages de la University of Oregon, 39 a 43.
- González Cangas, Yanko (1998), *Metales pesados*, Valdivia, Editorial El Kultrún.
- González Cangas, Yanko (2000), "Qué ves, qué ves cuando me ves" (entrevista) en *101 Matadero*, (Santiago de Chile), abril-mayo, 27-31.
- Mansilla, Sergio (editor) (1994), *En libre plática. Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*, Valdivia, Ediciones Barba de Palo.
- Torres, Jorge (comp. editor) (1996), *Aproximaciones a la poesía de Carlos Alberto Trujillo*, Valdivia, Barba de Palo.
- Véjar, Francisco (1999), *Antología de la poesía joven chilena: poesía de fin de siglo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.