

## **El poema torpe(dea)do. Los versos escondidos de Yanko González.**

Bodil Carina Ponte-Kok  
Universidad de Heidelberg

### **Resumen:**

El título de este ensayo alude al proyecto aun en desarrollo *Torpedos* del poeta y antropólogo chileno Yanko González (1971). Torpedo llaman los estudiantes chilenos a una especie de diminuto misil de papel, cuya carga consiste generalmente en unos apuntes en letra de mosca y que sirve para copiar en los exámenes. El contexto natural de estos papelitos ocultos es el fraude escolar donde han de pasar desapercibidos para cumplir su función, pero González los recontextualiza, los transforma en poemas y presenta sus “trampas” a la vista de todos. Es un procedimiento que llama la atención sobre otras formas de uso “clandestino” de textos en la obra del autor, como el empleo recurrente de la cita apócrifa o no referenciada en los tres libros de poesía que tiene publicados hasta la fecha: *Metales pesados* (1998), *Alto Volta* (2007) y *Elabuga* (2011).

**Palabras clave:** Yanko González- Poesía chilena contemporánea- Poesía experimental- Autoría

### **Abstract:**

The title of this essay refers to the project in progress *Torpedos* by the Chilean poet and anthropologist Yanko González (1971). *Torpedo* is the word Chilean students use for those miniature paper missiles, charged with words written in the tiniest of handwriting that in English are known as “cheat sheets”. The natural context of these hidden pieces of paper is that of a school examination where they must go unnoticed to fulfill their function, but González recontextualizes them, transforms them into poems and reveals them for everyone to see. It is a procedure that draws attention to other forms of “clandestine” use of texts in this author’s work, such as the recurrent use of apocryphal or unreferenced quotations in his three collections of poetry published to date: *Metales pesados* (1998), *Alto Volta* (2007) and *Elabuga* (2011).

**Keywords:** Yanko González- Contemporary Chilean poetry- Experimental poetry- Authorship

### **1. Políticas de la forma**

En este texto me propongo explorar el potencial político o crítico del particular trabajo con la forma y la composición del texto literario que a mi modo de ver ofrece la poesía del poeta y antropólogo chileno Yanko González (1971). Me interesa discutir entonces un modo de hacer política del poema (y a través del poema) que opera a otro nivel que el que generalmente se designa como el contenido del texto. Corresponde más bien a lo que Fredric Jameson (siguiendo a Louis Hjelmslev) define como el “contenido de la forma” (*Documentos* 1989: 80). Simultáneamente, sin embargo, esta política de la forma en la poesía de González no deja

considerarse separadamente de su contenido “ostensible o manifiesto” (80). Me parece importante enfatizar esto porque el concepto central que Jameson desarrolla en el estudio que estoy citando es, como se sabe, precisamente el “inconsciente político” del texto literario (y narrativo habría que añadir), mientras que los procedimientos formales a los que me refiero se aplican justamente de modo muy deliberado, consciente.

Eso no significa que la escritura de González no sea también involuntaria e inconscientemente un producto de su tiempo y entorno, pero lo mismo vale evidentemente para los libros y artículos del propio Jameson. El empleo de ciertas formas de expresión, incluyendo la propia lengua, acarrea, como dice él, “mensajes ideológicos propios” (80) que en parte quedan fuera del alcance de nuestra conciencia. Ahora bien, si el crítico puede ser consciente de esto, no hay razones de peso para suponer que el artista no lo sea.

Un poeta que sin duda cree en el poder de la forma es Yanko González. En 1999 describió su debut, *Metales pesados* (publicado un año antes) como “un trabajo etnográfico en ‘verso’” motivado por el deseo de “darle una salida natural a la crisis de representación del relato etnográfico [...] reencontr[ándo]lo con otras tradiciones escriturales” (“Luxaciones”). Ya había reflexionado en publicaciones académicas sobre el cruce o el encuentro entre la poesía y la antropología (“Nuevas Prácticas”; “Karra Maw'n” 1998). Particularmente un ensayo titulado “Nuevas Prácticas Etnográficas: el Surgimiento de la Antropología Poética” publicado por Yanko González en 1995, parece contener claves importantes para el desarrollo de su poética personal. Más tarde volveré en detalle sobre este texto.

González tampoco oculta su compromiso político; en una entrevista de 2007 declaró, “so pena de maoísta y ampuloso”, no haber “renunciado a lo que podríamos llamar ‘poesía social’” (“YG: Uno no” 16). Le gusta concebir al poeta como “tábano en el culo del caballo” (“YG y *Alto Volta*”) y la actitud disidente y crítica que esta función implica, resuena en su obra en las temáticas y cuestiones alrededor de las cuales se estructuran los libros: la marginalidad juvenil en el caso de *Metales Pesados*, la xenofobia y la discriminación en su segundo libro *Alto Volta*, el suicidio entendido como acto social en los poemas de *Elabuga* y por último la problematización del disciplinamiento de la memoria en el proyecto aún en desarrollo “Torpedos / Spiekbriefje”:

xxiv. el problema once: hay que sentarse entre la palabra nefasto y funesto. yo no ignoraría el gato negro. y el pulgar y el índice que ahora te rebana la sierra de calar. y tus pensamientos que dicen “me acabo de cortar los dedos con la sierra de calar, me acabo de cortar los dedos con la sierra de calar”. tampoco a tu compañero que dice “no es verdad, no es verdad, no es verdad” y menos a tu madre que corre hacia la calle y se echa a llorar. (2015: s/p)

“Torpedo” llaman los estudiantes chilenos a una especie de diminuto “misil” de papel que consiste generalmente en unos apuntes en letra de mosca y que sirve para copiar en los exámenes. Aunque es notoria la teatralidad con la que González suele leer sus poemas, en el caso de los poemas-torpedo la lectura se vuelve una auténtica performance. Los textos efectivamente tienen la forma de apuntes escondidos; son “oralidades visuales’ y textuales en miniatura”, como los describe el autor (2017: s/p). Cuando los lee en público lo hace con lupa y no sin antes hacerse esperar entre risas del público mientras saca cuidadosamente los pequeños trozos de papel de sus escondites (un reloj, un pequeño envase de cartón, etc.).

La temática social y política de los poemas es evidente. Al mismo tiempo en la obra de este autor la experimentación formal es esencial: la exploración, la crítica y la denuncia se producen solo en parte discursivamente, es decir, por medio de reflexiones explícitas del sujeto poético (o narrador), la otra parte se da a través de la forma.

Esta exploración formal en la poesía de González encuentra su punto de partida en cierto sentido fuera de la poesía, en la insatisfacción con las formas convencionales de representación ofrecidas por el género del relato etnográfico. Su búsqueda dio como primer resultado un libro que presenta, en palabras del propio poeta-antropólogo “relatos fundidos, reescritos, puros y poetizados, en un juego multivocal, donde se besan la experiencia etnográfica [sic], la observación participante y de sobremanera la autoconservación [sic]” (“Luxaciones” 1999: s/p).

Al fusionar de este modo, no sólo dos géneros escriturales diferentes sino también, como explica, las posiciones del “sujeto que conoce (el etnógrafo que describe)”, y del “‘objeto’ del cual se pretendió dar cuenta (las tribus urbanas y su filigrana cotidiana)” (1999: s/p), González entra en un terreno espinoso. Por un lado, la crítica ha señalado que la “hibridez textual” (Fierro 2000:5) de su debut provoca “cierta incertidumbre respecto de su reconocimiento como poesía” (Hoefer 2000: 133). Por otro lado, la representación en forma de poesía del “otro” social, corre el riesgo, como sugiere Guido Arroyo en una entrevista que le hizo a González en el 2007, de convertirse en “impostura o utilización de la pobreza para ‘hacer arte’” (2007: 15).

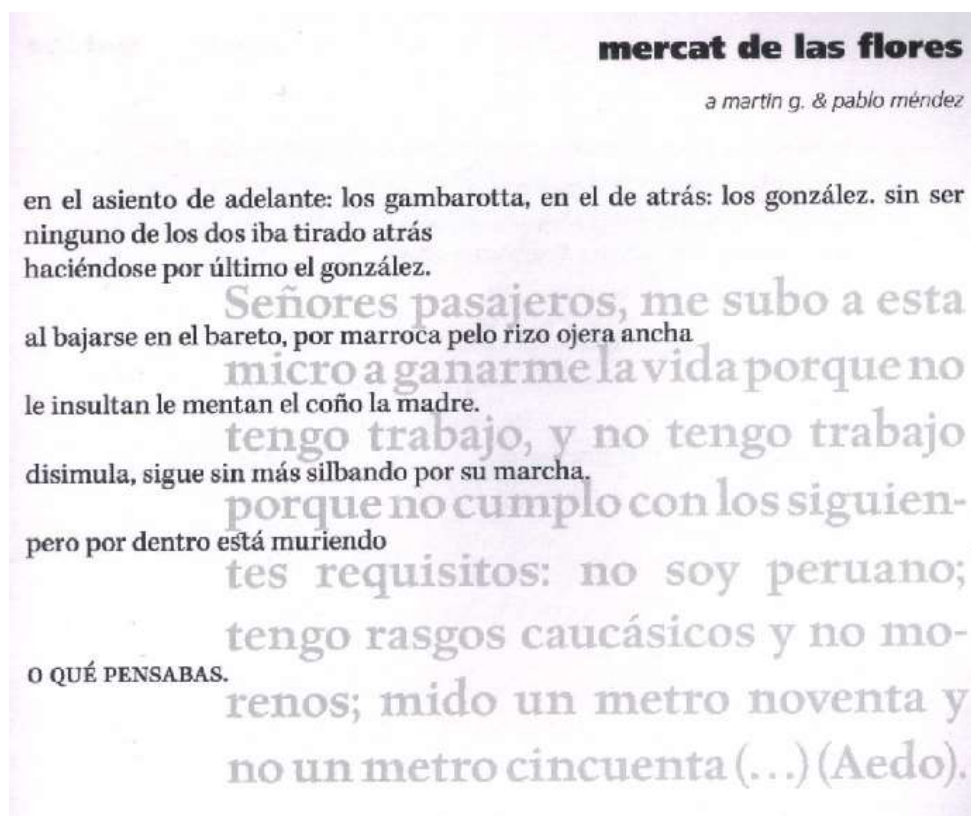
Quien está familiarizado con la obra de este poeta, sabe que una corrosiva (auto)ironía y aún el humor funcionan como importantes estrategias para la visibilización y desnaturalización de estereotipos. Tanto con respecto a la imagen y la presentación del supuesto “otro” social o cultural, como respecto de la (auto)imagen y (auto)presentación de la subjetividad dominante. Más importante, sin embargo, es quizás la estrategia que el propio poeta señala en respuesta a Arroyo: su énfasis en “la dialógica más que el monólogo dramático” (16).



En *Metales Pesados* (1998), un recurso importante que sirve para poner en contacto y discusión dentro del poema a voces, hablas y discursos diferentes es la nota a pie de página. En su segundo libro, *Alto Volta* (2007), este recurso es reemplazado por otro, que hace que el diálogo se oriente de modo en cierto sentido menos jerárquico. “En *Alto Volta*”, explica González en la entrevista, “los ‘ecos’ textuales no van como notas, van en paralelo, en una agonística interminable con los escritos del ‘autor’” (16), subrayando así una vez más hasta qué punto la reflexión acerca de la ideología o política de la forma constituye un componente central de su poética.

Para dar una imagen más detallada del funcionamiento de esta estrategia formal quiero presentar, a continuación, un análisis tentativo de un poema que a mi modo de ver ilustra de modo ejemplar la consideración por parte de este poeta del lenguaje como práctica y materialidad social.

## 2. Voces viajeras



(*Alto Volta* 2007: W<sup>1</sup>)

En el segundo libro de Yanko González, *Alto Volta* (2007), “los gambarotta” y “los gonzález” hacen un viaje juntos, no sabemos hacia dónde, ni con qué objetivo, porque estos personajes no se hablan, ni interactúan con nadie. Lo único que sabemos es que los primeros van en “el asiento de adelante” y los segundos en “el de atrás” (W). Dejándome guiar por el título del poema en cuestión, “mercat de las flores”, se me ocurre que podríamos situar su trayectoria de dos maneras; o bien el viaje comienza en una localidad catalana, pero termina en otro lugar, de habla castellana, o bien -y esta lectura, a mi modo de ver, se ajusta mejor al poema-, el punto de partida es precisamente el punto de encuentro de, al menos, dos lugares distintos que escenifican así una ciudad que es a la vez Barcelona (por el teatro Mercat de les flors, por supuesto, pero también porque el autor residió ahí durante parte del periodo de escritura de este libro) y Santiago de Chile (por razones que aclararé más adelante), además que, posiblemente, una infinita serie de otras ciudades existentes o ficticias.

Los Gambarotta y los González no son los únicos pasajeros del vehículo, está también el personaje que “sin ser / ninguno de los dos iba tirado atrás / haciéndose por último el gonzález”, luego figurará como el protagonista de la narración del hablante primario. Dicho (breve) relato, sin embargo, comparte la página con un segundo discurso, a través del cual se introduce aún otro transeúnte más en nuestra ciudad múltiple; un hombre, o chico, desempleado y “de rasgos caucásicos”, que se sube a un autobús para “ganar[se] la vida”.

El discurso de este personaje, que protagoniza su propia narración, tiene en el poema la forma de una cita textual y parece buscar, tanto a través de su contenido como a través de su disposición física en la página, la confrontación con el primer relato. Es también esta cita, proveniente de una tesina de magíster (titulada *Estructuras discursivas que funcionan como correlato de una ideología racista*,) la que da la pista de que las escenas descritas en el poema transcurren, parcialmente o paralelamente en Santiago de Chile, porque forma parte de un ejemplo de “discurso racista chileno antiperuano” que el autor de este estudio, Sergio Aedo, recogió en “una ‘micro’ santiaguina” (Farias 2005: s/p).

---

<sup>1</sup> Las páginas de este poemario llevan letras en lugar de números.

En el poema de González la cita se distingue del texto de la voz del locutor primario por estar impresa en gris, y en un tamaño de letra dos veces mayor al texto en negro, y por aparecer (también a diferencia del texto, digamos, “principal”) en forma de bloque<sup>2</sup>:

Señores pasajeros, me subo a esta micro a ganarme la vida porque no tengo trabajo, y no tengo trabajo porque no cumplo con los siguientes requisitos: no soy peruano; tengo rasgos caucásicos y no morenos; mido un metro noventa y no un metro cincuenta (...) (Aedo) (*Alto Volta*: W)

Aunque no hay manera de saber si este hombre, dentro de la diégesis que arma el poema, efectivamente se sube al mismo vehículo en el que se encuentran los González y los Gambarotta, e incluso parezca más probable que no, se podría decir que estos últimos, no obstante, son testigos de su discurso, desde un lugar diferente pero sin embargo comparable al lugar del lector. Ellos (cuyos apellidos a partir de la apariencia de aquel hombre que no es “ninguno de los dos” también parecen los marcadores de una determinada identidad cultural), de algún modo quedan involucrados en la escena, porque la cita “se sube” al texto principal del mismo modo en que el personaje de “rasgos caucásicos” se sube a la micro. Invade, por así decirlo, el texto principal justo antes de que el locutor comente que nuestro pseudo-gonzález, que es descrito como un hombre de “pelo rizo” y “ojera ancha”, se baja “en el bareto”.

Es pues en este momento que el segundo discurso interrumpe (“Señores pasajeros”) el primero y nos pide la atención con una introducción que busca apelar a la simpatía de su destinatario -como lo suelen hacer las personas que se ven forzadas a deambular en el transporte público, vendiendo caramelos, biromes o lo que sea para poder sobrevivir. No es hasta que llegamos al quinto renglón que nos damos cuenta de que este señor acude a un recurso muy particular para ganarse la complicidad de su audiencia, mediante determinados sentimientos nacionalistas y racistas que los pasajeros presumiblemente compartirían con él y de los cuales el inmigrante peruano es uno de los blancos predilectos. Como buen comerciante, el hombre sabe envolver su mercancía de tal modo que se corresponda perfectamente con una de las variantes más comunes de la xenofobia: la autocompasión y el rencor, la estrategia discursiva de invertir los roles de discriminador y discriminado.

---

<sup>2</sup> Citado por Farias, el original reza: “Señores pasajeros, me subo a esta micro a ganarme la vida porque no tengo trabajo, y no tengo trabajo porque no cumplo con los siguientes requisitos: no soy peruano; tengo rasgos caucásicos y no morenos; mido un metro noventa y no un metro cincuenta, o sea, no soy cholo. Chile ya no es Chile, Chile debe llamarse Perú, si hasta la plaza es peruana, hasta las palomas son peruanas porque son gordas, chicas y patojas” (s/p).



Mientras tanto el locutor del texto que abre el poema, continúa su relato acerca del hombre que “sin ser” ni Gambarotta ni González:

[...] iba tirado atrás  
haciéndose por último el gonzález.

al bajarse en el bareto, por marroca pelo rizo ojera ancha

le insultan le mentan el coño la madre.

disimula, sigue sin más silbando por su marcha.

pero por dentro está muriendo

O QUÉ PENSABAS.

(REFERENCIA) (*Alto Volta: W*)

Por lo visto el poema nos presenta, entonces, no una, sino dos escenas de agresión verbal discriminatoria. Dos ejemplos de abuso del poder de la lengua que en ambos casos queda sin contestación. El hecho de que este personaje siga su camino “silbando” y que no reaccione con palabras, no es insignificante es este sentido, ni tampoco el hecho de que sea el narrador el que, poniéndose en el lugar del chico y literalmente hablando “por” él, traduzca la mudez en grito a través de lo que podría llamarse el equivalente de la elevación del tono de voz en la palabra escrita, la mayúscula.

El contraste en el poema entre el silencio de la víctima de la discriminación y el histrionismo del que discrimina victimizándose se desdobra en la composición del texto, mediante la interacción de los dos componentes que lo conforman. Al comienzo, las frases de los dos discursos se alternan, pero el texto en negro va perdiendo terreno, mientras que la cita en gris se mantiene firme e inamovible por fuera, y avanza desplegando su lógica discriminadora por dentro. Durante toda la segunda mitad de la cita, o sea, a lo largo de sus últimos cuatro renglones, la voz del locutor primario sólo llega a meterse una última vez en el medio para dar aquel grito (dirigido a todos y a nadie en particular) de desesperación rabiosa ante la indiferencia o incapacidad humana de ponerse en el lugar del otro. “O QUÉ PENSABAS”, así concluye su discurso, y en términos de composición visual es entonces el racista el que tiene la última palabra.

No obstante, el poema en cierto sentido tampoco “termina” con la cita del discurso racista recogido por Aedo, porque el texto de González cuenta con un paratexto, en la forma de una dedicatoria (“a martín g. & pablo méndez”) que hasta ahora he dejado de lado pero que sirve de pista para un segundo juego intertextual, consistente en dos citas; una del poeta español Pablo Méndez y otra del argentino Martín Gambarotta.

La primera cita, o paráfrasis, concierne los primeros tres versos de “mercat de las flores”, que resultan ser una variación de los versos que abren el poema sin título que figura en la página 84 del segundo libro de Gambarotta, *Seudo* (2000):

En el asiento de adelante: los artistas; en el de atrás: los trabajadores. Sin ser ninguna de las dos cosas iba en el de atrás haciéndose el trabajador, el huelguista, pensando cómo hacer plata desnudo. En su cabeza destellaba, repiqueteaba, estallaba lo disléxico, lo inconexo, lo caótico, lo yuxtapuesto a lo industrial, lo verdaderamente enmohecido. [...] (84)

La función de los apellidos Gambarotta y González en el poema de Yanko González parece cambiar ahora; no simbolizan tanto (o no sólo) una determinada procedencia cultural (italiana o hispana), sino que también refieren a las dos posiciones sociales concretas que se distinguen en el “original” de Martín Gambarotta: la de “los artistas” y la de “los trabajadores”. La sustitución por parte del autor chileno de estos términos por, respectivamente, el nombre de su colega argentino y el suyo propio, claramente constituye una especie de homenaje paródico o burlón del “trabajador” González al “artista” Gambarotta.

La segunda cita pertenece, como decía, al poeta Pablo Méndez. González parafrasea el poema “Travesti inglés” que en la antología personal *Cadena perpetua* (2004) del autor madrileño figura como parte de una serie de textos situados en la ciudad de Londres, titulada “Noviembre en Bedford Corner”:

### **Travesti inglés**

Cuando va por la calle  
algunos le insultan,

hace que no se entera  
y sigue andando,

pero por dentro  
se está muriendo,

o qué pensabas.





(Méndez 2004: 101)

Por medio de la cita el poema “mercat de las flores” hace entrar en su interior los ecos de por lo menos tres textos “ajenos”, en los que cada uno presenta escenas muy diferentes situadas en lugares ficticios o reales muy diversos, generando así una extraña superposición o pluralidad de identidades (o no-identidades) y espacios.

### **3. La muerte del autor**

Este tipo de yuxtaposición de fragmentos textuales con vistas a la multiplicación de voces y perspectivas, es un procedimiento muy característico de la obra de González cuyos antecedentes pueden rastrearse, como mencionaba antes, en el debate acerca de los dilemas de la representación etnográfica que González describe en su ensayo “Nuevas Prácticas Etnográficas...” (1995).

En este artículo González explora, dentro del marco de la así llamada “‘antropología postmoderna’ o ‘nueva etnografía’” (247) varias perspectivas teóricas, así como realizaciones concretas, en su mayoría de la década del ochenta, que anunciaban renovar la disciplina haciendo entrar la creación literaria y particularmente la creación poética en la práctica antropológica. Concretamente distingue, siguiendo a Carlos Reynoso, en la antropología postmoderna tres líneas fundamentales de las que me interesa destacar la tercera que es descrita por González como “la más radical” y cuyos principales representantes son el antropólogo norteamericano Stephen Tyler y el australiano Michael Taussig (249). Esta corriente, escribe:

se enclava en una epistemología que aboga por la crisis de la ciencia en general, además de hacer estallar la llamada “autoridad etnográfica” (en términos de autoría) [...] mediante el uso del collage o el montaje. (249)

La cercanía de la poesía de González a esta propuesta radical de revisión y renovación de la disciplina antropológica queda quizás incluso más claramente expresada por el propio Tyler, quien en un artículo de 1984 identificó un “giro poético en la antropología postmoderna” (1984). En su contribución a la influyente colección de ensayos *Writing Culture* editada por James Clifford y George Marcus en 1986, Tyler propone entender “the ethnographic context as one of cooperative story making that, in one of its ideal forms, would result in a polyphonic text,

none of whose participants would have the final word [...] (1986:126). También sugiere que la etnografía postmoderna:

[...] might be just the dialogue itself, or possibly a series of juxtaposed paratactic tellings of a shared circumstance, as in the Synoptic Gospels, or perhaps only a sequence of separate tellings in search of a common theme, or even a contrapuntal interweaving of tellings, or of a theme and variations [...]. (126)

Comparado con los comentarios de González acerca de la incorporación en sus poemas de voces ajenas y “ecos” textuales que subvierten o disputan “los escritos del ‘autor’” (2007:16) el modelo de escritura que presenta el etnógrafo norteamericano aquí, a primera vista, socava aún más la autoridad del, ya entrecomillado, ‘autor’ del que habla González.

Lo que, sin embargo, espero que se haya podido notar en el análisis del poema “mercaderías de las flores”, es que la poesía de este autor en algunos casos efectivamente se acerca a esa especie de puro “diálogo” que describe Tyler. Se podría decir que el poema de González, con sus citas y paráfrasis, nos presenta precisamente “una secuencia de dichos separados en busca de un tema común”, para hacer una última referencia al ensayo del norteamericano, que, dicho sea de paso, también figura en la bibliografía del artículo sobre las “Nuevas Prácticas Etnográficas: el Surgimiento de la Antropología Poética” del chileno<sup>3</sup>.

También en el poema analizado el collage y el montaje hacen “estallar” la autoridad del narrador principal, aunque en este caso no del etnógrafo sino del poeta González. Al identificar en el supuesto texto principal los fragmentos reescritos de los poemas de Méndez y Gambarotta, se debilita la autoría de la instancia que supuestamente lo enuncia. Como estas dos citas aparecen además solo indirectamente referenciadas, evocan preguntas no por discutibles menos inevitables acerca del “origen” y de la “originalidad” de la escritura. Casi sin querer nos convertimos en agentes policiales que intentan averiguar cuántas estrofas, cuántos versos, cuántas palabras, de hecho le “pertenecen” al autor Yanko González y olvidamos así las mismas ideas de Foucault, Derrida, Barthes y Bajtín, que estuvieron en el origen de la crisis del relato etnográfico.

Y sin embargo sentí algo parecido a los escalofríos al descubrir en una entrada de blog de un poeta español, algunos versos que yo había leído por primera vez en el tercer libro de González, *Elabuga*. Y no solo porque la entrada en cuestión era de verano de 2006 y *Elabuga* se

---

<sup>3</sup> Y también en su artículo “Karra Maw’n y otros poemas: La antropología poética de Clemente Riedemann” (1998: 50).

publicó recién en el 2011, sino también porque el poeta español en cuestión, Luis Felipe Comendador, abre su entrada con las siguientes palabras:

Ya estoy un poco harto de lo que está sucediendo con mis versos y hoy me decido a dejar bien clara la propiedad de los mismos, a la vez que pido a los estudiosos (?) que tengan más cuidado en el uso de sus fuentes (2006: s/p)

Resulta que dos años antes se había publicado un artículo en una revista electrónica de psiquiatría con el título “Poesía y suicidio” donde se atribuían versos escritos por Comendador sobre una serie de poetas suicidas, a los poetas suicidas mismos. Siguiendo la lógica del mundo virtual, las citas se diseminaron por la red y ahora figuran en varias publicaciones más. La historia tiene su extraña y siniestra gracia.

Para empezar los autores del artículo publicado en *psiquitria.com* comienzan su relación afirmando que “La relación entre la poesía y el suicidio es íntima y cruel: Los poetas tienen mucho más riesgo que la población general de intentar suicidarse o de morir de esta manera”. A continuación, vienen las preguntas de investigación que parecen una broma o estar sacadas de un libro de poesía de vanguardia:

En este asunto hay muchas dudas y muchas preguntas sin resolver: ¿Por qué se suicidan los poetas? ¿Se suicidan más que otras personas; más que otros literatos o artistas? ¿Están enfermos y por eso se suicidan? ¿Tiene alguna culpa la poesía? (2004: s/p)

Los autores concluyen que “Tal vez nunca encontremos respuestas, pero al menos conviene escuchar a los que nos hablan, en este caso a los protagonistas” y con este fin el texto incluye una larga lista de más de sesenta nombres de poetas que se suicidaron, acompañada de información acerca de “las características de su suicidio” y algunos versos en los que “lo hubiera anticipado o previsto” (s/p).

Así el número 45 reza: “Jon Mirande, la noche de Navidad de 1972, ingiere una sobredosis de barbitúricos en París: Morir matando / no puede ser suicidio” (s/p). Según sostiene Comendador en su blog, estos últimos dos versos, sin embargo, no fueron escritos por el controvertido poeta vasco Mirande sino por él mismo y publicado en un poemario con el título *Paraísos del suicida* (2001), dedicado enteramente a poetas que se han suicidado. Y efectivamente en la página 56 de dicho libro aparecen estos mismos dos versos, cerrando el poema “Jon Mirande estercola una bugainbillea”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> La información acerca de cómo se suicidó Mirande por lo visto también está sacada literalmente del libro de Comendador.

También *Elabuga* es, como mencioné antes, un libro sobre el suicidio, *Elabuga* es el lugar donde se ahorcó en 1941 la poeta rusa Marina Tsvetáieva. Y al igual que el poemario de Comendador y el artículo ¿seudocientífico? del psiquiatra De la Gándara y sus colegas, es una obra en la que se explora la relación entre poesía y suicidio. Pero además de eso, comparte con estas otras dos publicaciones también algunos versos textuales.

En tres de los doce poemas que contiene esta colección me topé con las mismas citas del libro de Comendador, en referencia a los mismos poetas suicidas, que en el artículo publicado en *psiquiatría.com*, pero González no menciona (en todo caso no de forma para mi reconocible) ni a De la Gándara ni a Comendador.

De ahí mis escalofríos. Porque a pesar de la *french theory* y el Pierre Menard de Borges una cosa es un juego intertextual que busca minar la autoridad monológica y otra cosa es el plagio. ¿Verdad?

O quizás no. Lo que en todo caso podemos constatar es que el trabajo con los “ecos’ textuales” que presenta *Elabuga* difiere de los dos libros anteriores, *Metales Pesados* y *Alto Volta*, en el sentido de su radicalidad. El procedimiento parece haberse movido desde el terreno “legal” de la cita al terreno “clandestino” del plagio. En el mismo texto que contiene los supuestos versos de Mirande, por ejemplo, he podido identificar también una cita textual de T.S. Eliot (de “The Hollow Men”<sup>5</sup>) y dos de Charles Bukowski (de “how do they get your number?”<sup>6</sup> y “training for Kid Aztec”<sup>7</sup>) y quién sabe que otros secretos aún guarda para sí (y para otros lectores más atentos o eruditos que yo)

[jon mirande]

dice que carol marcus se casó con el mismo hombre  
dos veces y que así terminará el mundo  
no con una explosión sino con un quejido.

dice que en el infierno siempre estás enamorado  
sin nada que amar y que las espinas  
son más importantes que las flores y que no metas el lápiz  
en las mujeres para escribir dentro de ellas.

---

<sup>5</sup> “*This is the way the world ends / This is the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper*” (59, cursivas en el original).

<sup>6</sup> “in hell you’re always in love / with nothing to love, [...]” (*War all the time* 204).

<sup>7</sup> “Señor, you write / poems?” asked a big / Mexican at the end of the / bar. // ‘shit, yes...’ [...] ‘I write too, / Señor...’ // “oh yeah?” // “oh yes, I stick my pencil into / women and I write / inside of them // the other Mexicans / laughed. [...]” (*War all the time* 23).

dice que ha pasado más tiempo durmiendo del que  
yo he pasado vivo y que aunque ahora estoy colgando  
con la espina dorsal poco a poco alejándose del cuello  
tiene la certeza de que aún me lleva ventaja  
porque morir matando no puede ser suicidio.

(2011: s/p)

El uso del plagio en este libro como recurso de composición que problematiza la noción de autor  
va acompañado, a su vez, de otro gesto nada menos radical que también sugiere la muerte del  
autor, pero en un sentido bien literal:



*Elabuga* presenta en su interior la foto de lo que parece un muro de cementerio, sobre la cual  
se pueden leer dieciséis obituarios, firmados por poetas amigos suyos, dedicados a la (ficticia)  
muerte de Yanko González.

**Yanko González**

is  
dead  
hanged  
himself  
by  
a  
thread

remembers  
him  
well  
be he  
in heaven  
be he  
in hell  
(2011: s/p)

escribe Gambarotta en su recuerdo.

Peligrosas trampas las de Yanko González. Nos saca su lengua como un ahorcado.

**Bibliografía**

Bukowski, Charles (2007). *War all the time: Poems 1981-1984*, HarperCollins Publishers, Epub Edition.

Comendador, Luis Felipe (2001). *Paraísos del suicida*, Alicante, Editorial Aguaclara,

Comendador, Luis Felipe (2006). "Yorie Kubo", *Diario de un savonarola: Bitácora de Luis Felipe Comendador*. Web. 28.06.2019 < <http://diariodeunsavonarola.blogspot.com/2006/06/yorie-kubo.html>>

Eliot, T.S. (1980). "The Hollow Men" en *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*, New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 56-58.

Farias, Miguel Ángel (2005). "Análisis crítico (exploratorio) del discurso racista chileno antiperuano en algunos contextos urbanos". *América Latina en su discurso. Actas del VI Congreso Latinoamericano de Estudios del Discurso*. Web. 28.06.2019 <[https://www.academia.edu/3797004/AN%C3%81LISIS\\_CR%C3%8DTICO\\_EXPLORATORIO\\_DEL\\_DISCURSO\\_RACISTA\\_CHILENO\\_ANTIPERUANO\\_EN\\_ALGUNOS\\_CONTEXTOS\\_URBANOS](https://www.academia.edu/3797004/AN%C3%81LISIS_CR%C3%8DTICO_EXPLORATORIO_DEL_DISCURSO_RACISTA_CHILENO_ANTIPERUANO_EN_ALGUNOS_CONTEXTOS_URBANOS)>

Fierro, Juan M. (2000). "Metales Pesados: disonancia, oxímoron e hibridismo. El viaje etnográfico hacia una nueva tipología textual." *A Parte Rei: revista de filosofía* 9: 1-9.

Gambarotta, Martín (2000) *Seudo*, Bahía Blanca, Vox.

De la Gándara, Jesús J. et al. (2004). "Poesía y suicidio", *Psiquiatria.com* 8.4. Web. 28.06.2019 <<https://psiquiatria.com/sin-categoria/poesia-y-suicidio/>>

González, Yanko (1995). "Nuevas Prácticas Etnográficas: el Surgimiento de la Antropología Poética". *Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I: 246-255. Colegio de Antropólogos de Chile A.G, Valdivia. Web. 28.06.2019 <<https://www.academica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/37>>

González, Yanko (1998). *Metales Pesados*, Valdivia, Kultrún.

González, Yanko (1998). "Karra Maw'n y otros poemas: La antropología poética de Clemente Riedemann." *Revista Austral de Ciencias Sociales* 2: 47-58.

González, Yanko (1999). "Luxaciones", *Cyber Humanitatis*: revista de la facultad de filosofía y humanidades de la universidad de Chile 12:.. Web. 28.06.2019 <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/12/tx10.html>>

González, Yanko (2007). *Alto Volta*, Valdivia, Kultrún.

----- (2011). *Elabuga / Poemas de anticipo*, Valdivia, Kultrún.

----- (2015). "Torpedos / Spiekbriefje". Festival internacional de poesía *Poetry International Rotterdam*. Web. 28.06.2019. <<https://www.poetryinternational.org/pi/poem/26908/auto/0/0/Yanko-Gonzalez/torpedosspiekbriefje/nl/nocache>>

González, Yanko (2017). "Reedición de *Metales Pesados*, de Yanko González: 'Mi libro es una lupa que pregunta'". Entrevista de Pedro Pablo Guerrero, *Revista de Libros de El Mercurio*. Letras.mysite.com. Web. 28.06.2019 <<http://letras.mysite.com/ygon040417.html>>

González, Yanko (2007). "Yanko González: Uno no está hilando babas". Entrevista de Guido Arroyo. *Grifo* 10: 12-17. Web. 28.06.2019 <<http://revistagrifo.cl/grifo10.pdf>>

González, Yanko (2008). "Yanko González y *Alto Volta*, su último poemario: 'EL POETA ES UN TÁBANO EN EL CULO DEL CABALLO'". Entrevista de Macarena Gallo, *The Clinic* del 27 de marzo de 2008. Letras.mysite.com. Web. 28.06.2019 <<http://letras.mysite.com/ygo110313.html>>

Hoefler, Walter (2000). "'No sabrás nunca de qué forma': acercamiento a la poesía de Yanko González", *Logos* 10: 127-38.

Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.

Méndez, Pablo (2004). *Cadena perpetua*. Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Ediciones Vitruvio.

Reynoso, Carlos (comp.) (1991). "Presentación", en *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 11-60. También disponible en:

<<http://carlosreynoso.com.ar/el-surgimiento-de-la-antropologia-posmoderna-1991>>

Tyler, Stephen A. (1984). "The Poetic Turn in Postmodern Anthropology: The Poetry of Paul Friedrich", *American Anthropologist* 86.2: 328-336.

Tyler, Stephen A. (1986). "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document", en Clifford, James y George E. Marcus (comps.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 122-140.