

UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTES



POESÍA JOVEN EN CHILE Y ALEMANIA: ENCUENTRO NACIONAL DE POESÍA RIESGO PAÍS (VALDIVIA, 2007) Y GERMAN INTERNATIONAL POETRY SLAM (BERLÍN, 2007)

TESINA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE ENSEÑANZA MEDIA, MENCIÓN LENGUA CASTELLANA Y COMUNICACIONES, DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS.

ALUMNO : JORGE PONCE MUÑOZ
PROFESOR PATROCINANTE : EDUARDO CASTRO RÍOS

OSORNO, NOVIEMBRE DE 2008

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. MARCO CONCEPTUAL	
2.1 GLOBALIZACIÓN, CULTURA Y POESÍA.....	7
2.2 MOVIMIENTOS CONTESTATARIOS: SUBCULTURAS, CONTRACULTURAS Y TRIBUS URBANAS.....	11
2.3 ANTISOCIEDAD, ANTILENGUAJE Y ANTIARTE.....	15
3. POESÍA JOVEN EN CHILE Y ALEMANIA	
3.1 PANORAMA DE LA POESÍA CHILENA Y ALEMANA HOY/ACTUAL.....	19
3.2 LOS EVENTOS: <i>ENCUENTRO NACIONAL DE POESÍA RIESGO PAÍS Y GERMAN INTERNATIONAL POETRY SLAM</i>	29
4. ANÁLISIS DE POEMAS ESCOGIDOS	31
4.1 PERSUS NIBAES <i>NOCREO</i>	32
4.2 BASTIAN BÖTTCHER <i>SUSHI</i>	36
4.3 RODOLFO HLOUSECK <i>IDENTIDAD</i>	39
4.4 WOLFGANG HOGEKAMP <i>POTSDAMER PLATZ</i>	42
4.5 OSCAR SAAVEDRA <i>[NI CORAZONES QUE CABAL- GUEN CON MIS ROSTROS. NI MUCHAS MUECAS DE LA REVOLUCIÓN. NADA. SOLAMEN- TE UNA DEMENTE PESADILLA QUÉ MÁS]</i>	47
4.6 LYDIA DAHER <i>HERZ SPRUNG IN GANG</i>	49
5. HACIA UNA CONCLUSIÓN	53
6. ANEXOS	56
7. BIBLIOGRAFÍA	76

AGRADECIMIENTOS

Esta tesina, si bien ha requerido de esfuerzo y mucha dedicación por parte del autor y su profesor patrocinante, no hubiese sido posible su finalización sin la cooperación desinteresada de todas y cada una de las personas que a continuación citaré y muchas de las cuales han sido un soporte fundamental en momentos delicados.

Quiero expresar mi gratitud

Al Director de Relaciones Internacionales, Sr. Eduardo Castro, por su generosidad al brindarme la oportunidad de participar en el programa de intercambio estudiantil, cuyo resultado es este trabajo.

Al Jefe de Carrera, Prof. Samuel Rodríguez, por su respeto e inestimable apoyo en tiempos de crisis.

A los Drs. Annete Paatz y Enrique Rodrigues-Moura, por sus invaluable sugerencias, correcciones, por el tiempo invertido, por las licencias concedidas en clases y la abundancia librea que se me permitía manejar en la Universidad de Göttingen.

A la Sra. Birgit Bertram, por su cordialidad en asuntos administrativos que expeditó trámites y cualquier ocurrencia de mi parte.

A mis traductores: Chistine Ponce Muñoz; Iris Castro; Maike Engelhard; Nina Lawrenz; Rafael Godoy y Sonja Saathoff. Por todos aquellos requiebros idiomáticos con los que tuvieron que batallar.

A los poetas: Persus Nibaes, Bastian Böttcher, Rodolfo Hlouseck, Wolfgang Hogeckamp, Oscar Saavedra, Lydia Daher y Roxana Miranda. Por su ayuda e interés en el resultado de este trabajo.

A mi esposa, a mis padres y hermanos, siempre presentes en cada uno de mis proyectos.

El ánimo y la colaboración obsequiados fundan en mí una misión altruista y, con ello, un fuerte compromiso generacional. Gracias.

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio se planteó en un comienzo como una comparación entre la poesía joven en Chile y Alemania centrada en una breve muestra de poesía joven antologada, en el caso alemán, traducida. No fue un trabajo arduo hallar un corpus adecuado para el lado chileno; para la parte alemana, sin embargo, no fue así. Dos fueron los lugares más socorridos en esta búsqueda de poesía joven alemana: en las bibliotecas del Instituto Iberoamericano (Berlín) y de la Universidad de Göttingen (Göttingen). En el primero, los títulos más relevantes encontrados fueron: *Muestra de Poesía Actual (alemana)*;¹ *Poesía Alemana del Siglo XX*;² *Literatura Alemana Actual: Nuevas Tendencia en la Narrativa y la Poesía*;³ *Poesía Alemana de hoy: 1945-1966*;⁴ entre otras traducciones de igual ‘data’ de publicación. En las bibliotecas de la Universidad de Göttingen, ya no pensando en traducciones, uno de los títulos más relevantes fue: *Junge Lyrik: Geschichte 1990-2005*.⁵ Título acertado que propone una serie de autores jóvenes frente a esta misma carencia. A primera vista la poesía joven alemana no abunda en los textos impresos, por lo menos no en antologías, y, si aquello no está, menos traducciones especializadas. Ciertamente: paralela a la poesía escrita se desarrolla un fuerte movimiento de poesía joven *performántica*: los Poetry Slam. No obstante ¿cómo comparar dos poesías si una de ellas no existe en el libro sino en la performance? Hablamos de una ‘desnivelación estructural’. Las características de esta poesía complican aún más una comparación al tratar de elegir una contraparte proporcionada que arroje resultados meritorios. Por lo tanto, para poder comenzar con el estudio, hubo que reorganizarlo a partir de interrogantes elementales que se iban respondiendo a medida que se seleccionaban a los poetas y se los entrevistaba. La primera: ¿qué es ser poeta joven en ‘Chile’ y ‘Alemania’? Al parecer es estar en conciencia de la dificultad de consagración, principalmente, a través del mercado del libro —el libro como

¹ Hoefler, Walter. (1985): *Muestra de poesía alemana actual*. Editorial El Espíritu del valle. Santiago. Chile.

² Enrique, Rodolfo. (1974): *Poesía Alemana del Siglo XX*. Editorial Libro Fausto. Buenos Aires. Argentina.

³ Meyer-Clason, Curt. (1969): *Literatura Alemana Actual: Nuevas Tendencia en la Narrativa y la Poesía*. Editorial Diálogo. Asunción. Paraguay.

⁴ Bachmann, Ingeborg y otros. (1967): *Poesía Alemana de hoy: 1945-1966*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Argentina.

⁵ Heinz, Arnold. (2006): *Junge Lyrik: Geschichte 1990-2005*. Ed. Text & Kritik. München. Deutschland.

símbolo de estatus social, del cual también, indudablemente, se nutre la lógica mercantil—, por lo tanto, deben hacerlo a través sus medios particulares. Aquello sería la razón de la explosión en este último tiempo de foros, revistas literarias, folletines, ‘autoediciones’, publicaciones electrónicas, eventos, etc. Una red viva funcionando al margen de la academia. Consiguientemente, una segunda interrogante: ¿cuáles son las características de las expresiones poéticas en ambos países? En Chile, tradición estética mantenida bajo la misma línea vanguardista impulsada por el canon. Una poesía íntima, contradictoria a veces, autorreferente, en diálogo constante con movimientos y filosofías; desde el relativismo valórico será una poesía de superaciones estéticas impulsada por la constante búsqueda de lo identitario y lo trascendental. En Alemania, principalmente manifestado en el Poetry Slam, praxis poética importada que se retira de la academia y de la publicación como única forma de validación. No es una poesía escrita, es una hablada. El goce estético de una de ellas reside en la lectura (individual); el de la otra, en el Show (colectivo y efímero). No obstante, la poética chilena posee también una oralidad en su poesía y bien lo ejemplifica la cultura popular a través de sus manifestaciones folclóricas; la poesía etnocultural; o los nuevos caminos que está explorando la poesía joven. Y del mismo modo, podemos decir, que la presencia del *libro* existe también en el Poetry Slam, una presencia por exclusión, en último término, por lo tanto, ya no sólo la oralidad es el enlace, también, la poesía escrita. Una comparación válida y rica, pues, la temática ya no sólo gira alrededor de las literaturas nacionales, también, palpa las estéticas de la nueva generación.

Si la oralidad, la declamación, la performance, el esfuerzo generacional que colisiona con la hegemonía de la cultura oficial, están muy presentes en los poetas jóvenes de uno y otro lado, aquellas características debían estar presentes también, dentro de lo posible, en ambos corpus poéticos seleccionados. Pues bien: enfatizando en la actuación poética de ambas poéticas, el estudio se centra en dos ‘eventos autofinanciados’ realizados durante el año 2007 en Chile y Alemania. El primero, en Chile, corresponde al *ENCUENTRO NACIONAL DE POESÍA RIESGO PAÍS*. De este recital se obtuvo una antología de la cual se seleccionaron a sólo tres poetas para este trabajo: Persus Nibaes, Rodolfo Hlouseck y Oscar Saavedra. EL segundo, en Alemania, lo constituye el *GERMAN INTERNATIONAL POETRY SLAM* acaecido en la ciudad de Berlín. De este certamen

también se escogieron sólo tres poetas: Bastian Böttcher, Wolfgang Hoge y Lydia Daher. La investigación se centrará en el análisis de los textos poéticos y se dialogarán simultáneamente con su contraparte. En el caso de los textos alemanes, a falta de traducciones especializadas, se trabajó con traducciones corregidas y supervisadas constantemente por hablantes nativos y profesores bilingües.

En este contexto, presento un trabajo cuya intención es comparar el discurso poético joven en dos países con un pasado histórico determinante para la conformación de la nueva generación. Tres poetas chilenos y tres alemanes; dos eventos y seis poemas en comparación revelan la nueva sensibilidad de los generacionalmente no rotulados en dos países distantes geográficamente, pero unidos en la globalización. Con todo: el presente trabajo tiene más de comparatística que de estudios culturales, aunque, por las características de los corpus elegidos sea innegable la presencia del segundo en todo lo que se expondrá.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1 GLOBALIZACIÓN, CULTURA Y POESÍA

Indefectible: la coherencia del mundo cambió completamente tras la segunda guerra mundial. Derrumbe de las bases lógicas, pérdida de la razón: ‘postmodernidad’. Paralelo a ello, el triunfo del capitalismo y su posterior evolución cimentó el desarrollo de las estructuras humanas. La sobrevivencia del sistema dependía de su expansión lo que lo llevó a formar alianzas estratégicas y a instalarse con dureza en algunas regiones a mano de sangrientas dictaduras financiadas por el propio imperialismo. La globalización, como consecuencia del avance tecnológico y políticas económicas, abre las fronteras nacionales y el mercado encuentra centros de producción ilimitados: lo cultural comienza a ser rentable. Se anexan las tradiciones regionales, el mercado salta de lo nacional a lo local: ‘glocalización’. La glocalización atrapa otro centro de producción más íntimo. Las culturas regionales salen a la luz y afloran en medio del bullicio cultural universal.⁶ Hoy, sin embargo, la escena cambia abruptamente. El libre mercado económico ha comenzado una recesión y en el camino han quedado sus efectos colaterales: descuido de los mercados nacionales, sobreexplotación, depredación de recursos no renovables, desastres ecológicos, polución. Son algunas de las tantas secuelas del libre mercado global.

«Lo que era impensable hace un año se está haciendo ahora realidad: el libre mercado global se está derrumbando y la ideología global del libre mercado se está colapsando. En todo el mundo, los políticos, incluido los líderes europeos, están dando pasos tentativos hacia una nueva política: se está reinventando el proteccionismo; algunos demandan nuevas instituciones transnacionales para controlar el flujo financiero global, en tanto que otros reivindican un sistema transnacional de seguros o una nueva política en las instituciones regímenes transnacionales existentes. La consecuencia es que la era de la ideología del libre mercado es un recuerdo que se desvanece y está siendo sustituida por su opuesto: una *polítización* de la economía global de mercado»⁷ (Beck, Ulrich. 2002: 10).

⁶ Con la aparición de la glocalización resurgen, al mismo tiempo, polos nacionalistas en defensa de las culturas regionales y nacionales. Entre algunos argumentos: pérdida de identidad; homogeneización de las culturas por una imperialista; contaminación del idioma (invasión del inglés, del jeans, McDonalds).

⁷ Un claro ejemplo de *polítización económica* es la propia Unión Europea, que en esta lógica de salvaguardar los ‘intereses comunes’ ha cerrado firmemente no sólo sus fronteras políticas, sino también económicas, no

Todo está interconectado, cambios menores, en la ‘sociedad del riesgo global’ (Ulrich Beck), provocan cambios significativos de carácter mundial. La presencia del riesgo global, hace imposible, por ejemplo, que los estados puedan planificar expeditamente a largo plazo. Los cambios son fulminantes e impredecibles. Crisis económicas desatadas países distantes inmediatamente provocan inflación en otros. El riesgo y los efectos se comparten, los beneficios y riquezas, obviamente, que no. Las bases de la industrialización, por lo tanto, son juzgadas: «Cuando más moderna se hace una sociedad, más consecuencias no deseadas produce, y a medida que éstas se conocen y reconocen, ponen en tela de juicio los fundamentos de la modernización industrial» (Ulrich Beck. 2002: 189). Lo que nos lleva a preguntarnos, de paso, ¿qué relación existe entre dos países separados geográficamente, pero unidos en la globalidad, por ejemplo, Chile y Alemania? Indefectiblemente: todas.

En este mundo complejo, ‘desencantado’ para algunos, el arte se ha convertido en artesanía y el artista en artesano. Los mercados simbólicos han expandido sus fronteras y se ha democratizado la cultura por las industrias culturales más que por la voluntad propia de los productores (Canclini, García. 1992: 93). En efecto: ser artista en tiempos de globalización es una tarea difícil de asumir. La reorganización cultural en manos de las industrias, con su poder de difusión, reorganizan también, la relación creador-objeto estético-público. Resulta difícil hoy acceder al mercado cultural con una obra que esté en manos sólo del esteticismo, por ejemplo. Lo extraestético cobra un valor inusitado, con lo que, el artista tendrá que medir los impactos sociológicos —y de mercado— de su arte ‘antes de crearlo’. Consecuencia de ello: «Al subordinar la interacción entre los agentes del campo artístico en una sola voluntad empresarial, tienden a neutralizar el desarrollo autónomo del campo» (Canclini, García. 1992: 89). Lo que no quiere señalar que todo el arte creado y difundido sea sólo un producto más de mercado. El artista comprende este nuevo lenguaje y, entre someterse o no hacerlo, muchas veces asume la forma exigida

permitiendo, por ejemplo, importaciones extranjeras que pudieran afectar su economía. Esto es una recesión del libre mercado global, sin embargo, como países primer mundistas, son productores de bienes exigidos en la globalidad, por lo que, el libre mercado continúa existiendo *ilusoriamente* para algunos. Aquello explicaría la fuerte inversión de capital de la Unión Europea en el continente africano para comprar sus derechos de pesca: salvaguardar los intereses económicos nacionales en tiempos en donde el libre mercado está siendo reemplazado por su opuesto.

depositando en el mismo objeto simbólico su crítica a la mediatización y mercantilización.⁸ Esta nueva racionalidad no es una mera circunstancia de la postmodernidad, es un momento histórico que cada artista experimenta desde su propia individualidad, por lo tanto, se comparte una misma sensibilidad. El mercado es un elemento muy presente en las generaciones y, en efecto, termina redefiniendo el estatus del arte. La poesía, en este escenario, entonces, pierde dominio:

«En este escenario de transformaciones, el nuevo quehacer poético subsiste en circunstancias más bien precarias e insularizadas dentro del conjunto de textos y referencias literarias en la escala continental (aunque quizá no siempre al interior de sus respectivos países y sus cuestionadas cada vez más tradiciones nacionales). Si bien es cierto que *la poesía*, como artículo y sustantivo, constituye una expresión que indica, hasta gramaticalmente, una pretensión de universalidad y trascendencia, su presencia se torna aun más débil en el despliegue imperial y masivo de la era global» (Cárcamo, Luis y Mazzotti, José: 2003).

La débil presencia de la poesía en la globalidad es una crisis desatada por el abandono (natural) de las antiguas tecnologías en un mundo cada vez más tecnologizado. Referirse a la crisis de la poesía, por lo tanto, es también, y aunque no se quiera, referirse a la crisis del libro. La importancia que se le atribuye al libro, por sobre todo hoy, es otra a la que tenía antes de la revolución informática y comunicacional. No obstante, a diferencia de la novela y el cuento, la «poesía» —como estética universal y trascendente— no está en crisis y no puede estarlo ya que, en sustancia, no pertenece a la escritura, por lo que, sería la «poesía escrita» sustentada en la tecnología del libro, la afectada por el mercado global. ‘Libro’ y ‘poesía’ han comenzado a divorciarse, pero por otro lado, se hace evidente la necesidad de agregar a las nuevas tecnologías como lenguajes funcionales del esteticismo poético. Pues, cuando hablamos de ‘poesía actual’, entonces, señalamos hacia una poesía ya no gobernada sólo por la escritura. El desprendimiento escritural que sufre la poesía y de su vuelta a la oralidad, unido a la democratización del arte devenida por el mercado, bien podría estar proponiendo una poesía en movimiento y por fin libre de las hegemonías del lenguaje escrito. No hay que olvidar que el propio acto de escribir es en sí mismo un acto

⁸ El arte joven, en alguna medida, es una excepción. Su impopularidad y alejamiento del mercado permiten una estética libre y un accionar más interdisciplinario. Aquello se desarrolla con más claridad en el punto «2.3: Juventud actual: antisociedad, antilenguaje y antiarte». Pág. 16.

de sometimiento a las estructuras del lenguaje. Si hoy la poesía se desarrolla en caminos impensados y naturalmente también en la escritura, entonces, ¿qué es lo represivo de la poesía actual? Aunque parezca irrisorio, ¿los nuevos lenguajes? ¿El mercado? También hay que contemplar aspectos culturales como: identidad, ética, moral. En conclusión: el estado de la poesía actual es impreciso por tres razones vinculadas: el estatus asignado en el mercado global; los avances tecnológicos (crisis del libro), y principalmente; el nuevo aporte generacional que impulsa a la poesía y al arte en general, fuera de todo orden establecido. Por consiguiente, para entender el estatus de la poesía actual, primero, hay que entender las bases estéticas y culturales de la generación actual, que, al estar en formación, puede entregarnos valiosos alcances temporales omitidos o desechados en los grandes estudios.

2.2 MOVIMIENTOS CONTESTATARIOS: SUBCULTURAS, CONTRACULTURAS Y TRIBUS URBANAS

La palabra «marginalidad» pareciera ser sinónimo directo de movimientos contestatarios o juveniles ya que estos grupos contrarían lo establecido, por lo tanto, bien podría identificárseles como ‘desadaptados’ de una sociedad ‘justa y ordenada’. Para valorar positivamente los movimientos disidentes, hay que precisar y entender ciertos aspectos del mundo contestatario y del propio accionar de las sociedades. En primer lugar: el sujeto debe organizar sus relaciones con el medio y con los demás, es decir, debe crear un modelo interno que sea sensible tanto a las variantes del propio sujeto como a las del medio: un sistema automodificable (Britto, Luis. 1991: 16). Cada modelo debería tener tres categorías: el código genético, la memoria y la cultura. El «código genético» es el que organiza, preserva y transporta la estructura orgánica; «la memoria», la que actúa conservando información relevante que regirá la conducta del individuo y; «la cultura», la ‘memoria colectiva’ que mantiene los datos esenciales de la estructura social. La auto modificación interna existe ya que hay un movimiento constante del espacio-tiempo, consiguientemente, aquella modificación será en rigor de una adaptación de los sujetos a las nuevas condiciones que le imponga el mundo a través de incorporación de nueva información en estas tres categorías. Por lo que, cambiarán las conductas, se modificará la memoria y la cultura evolucionará: «Y la cultura se transforma mediante la progresiva generación de subculturas, que constituyen intentos por registrar un cambio del ambiente o una nueva diferenciación del organismo social» (García, Luis Britto. 1991: 17).⁹ El mismo autor plantea que en el proceso adaptativo la cultura puede abrazar tres aspectos: el primero plantea que la cultura mantiene naturalmente aquél proceso de adaptación (subculturas), a aquello por lo tanto, se le denominará «evolución»; la segunda forma será cuando la cultura

⁹ Un ejemplo de lo anterior es la nueva música Mapuche que ha despertado resquemores y halagos entre sus coetáneos indígenas en Chile. La banda de la asociación de jóvenes Mapuche *Wechekeche ñi Trawiün*, fusiona diversos ritmos como el Hip hop, Rock and roll, Reggae, Raggamufin, cumbia villera, Ranchera, entre otros, con música ancestral, combinación que también se da a nivel idiomático. Aquella fusión, sin embargo, no es por una preocupación estética. A través de la mezcla, los jóvenes músicos tratan de concienciar, hablar de la discriminación, de su cosmogonía, asumiendo de antemano una fortaleza cultural que los lleva a desprenderse de lo tradicional e indagar en la globalidad. Su objetivo: el rescate de la cultura Mapuche a través de la evolución. Pues, la nueva generación de jóvenes Mapuche es una *subcultura*, ya que no deja de ser parte la cultura ancestral para volverse antagonista de ésta.

pierda la capacidad de diálogo con sus subculturas y sólo responda a ellas de manera tardía, es decir, una «revolución»; y finalmente cuando una cultura falsifica los sistemas internos, anula los mecanismos contestatarios y los reemplaza por artefactos lógicos, domesticables, se denominará «decadencia». La transformación es indispensable para la supervivencia de la cultura, que sin aquella habilidad, la llevaría a una lenta paralización, y a la larga, a una extinción inminente. Plantea Britto, asimismo, que ningún modelo interno es homogéneo, por lo tanto, tampoco ninguna sociedad. La cultura es parcial y a cada parcialidad le corresponderá una subcultura: «Las subculturas, en tal sentido, son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad» (García, Luis Britto. 1991: 18). Las subculturas que se desenvuelven normalmente en una sociedad —con todo el movimiento contestatario que ello significa hacia la cultura dominante— dialogan con la fuente en alguna medida y la arrastran lentamente hacia algo nuevo, sin embargo:

«Cuando una subcultura llega al grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una “contracultura”: una batalla entre modelos, una guerra entre conceptos del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del social» (García, Luis Britto. 1991: 18).¹⁰

En las últimas décadas las culturas se han visto inmersas en la aldea global instalándose con ellas un factor determinante que actuará en el devenir de la cultura: el mercado. Aparece, entonces, la presencia de la empresa como mediadora cultural. Y para que el mercado subsista y atrape a este importante sector juvenil obligadamente necesita comprender los procesos que hemos venido discutiendo hasta aquí. La mera creación de nuevas culturas de laboratorio, comerciables, no basta, pues, el mercado va más allá:

¹⁰ Un ejemplo de ello sería el movimiento juvenil de los años sesenta, los hippies, grupo principalmente de jóvenes reunidos en la paz, el amor y la liberación sexual. Una segunda etapa de los hippies lo constituirían dos subgrupos que ya no se identificaban con los símbolos del hippismo, ya en aquél momento masificado, poco efectivos a sus ideales y sinónimos de cultura pop: los *Brotherhood of Freeman* y los *Yippies*. Este segundo subgrupo, tomaba la base de la cultura hippie, pero se centraban en la crítica al sistema imperante a través de acciones concretas, principalmente multimediales destinadas al sabotaje político exigiendo cambios en el sistema y una concienciación de la sociedad (García, Luis Britto. 1991). Es decir, la cultura oficial es enfrentada por una contracultura —nacida de una subcultura ya mediatizada o poco efectiva— a través de acciones concretas. La subcultura hippie —aunque se la menciona directamente como contracultura— nace como subcultura que primero se abstrae *en* los simbolismos, una suerte de evasión si se quiere, y luego muta en otros dos grupos que se abstraen *de* lo simbólico y se vuelven políticamente activos. Una actualización contracultural la constituyen grupos antiglobalización que rechazan las hegemonías económicas apoyados, incluso, por prestigiosos intelectuales. Ésta es una ‘contracultura global’ nacida de la propia globalización.

«En tales casos, la subcultura del sector marginado es mediatizada por el sector marginante. Lejos de ser afirmación de la diferencia y factor de oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas, y, en última instancia, halla posible su funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia es transformada en subcultura de consumo» (García, Luis Britto. 1991: 24).

Leves límites permiten que algunas disidencias puedan perdurar y alejarse de las garras del mercado. Es una de las razones por lo que la contracultura *punk* (del inglés *punk*: basura, mierda) ha subsistido hasta hoy por una razón doméstica: aquello no es tan rentable porque es una estética del feísmo y lo monstruoso. Algunas de las modas juveniles aparecidas en este último tiempo, sin embargo, con cada vez más extravagantes formas de vestir y maquillarse, derivan del punk, del rock y el hipismo, las contraculturas más importantes establecidas entre los sesenta y los ochenta; otras provienen de la segunda reinterpretación de éstas, incluso, una tercera o cuarta versión sucedánea; algunas nacidas en pequeños grupos de la ciudad que se identifican con cierto modo de vestir, una música, un signo, un lenguaje específico; y una cantidad no menos significativa, directamente exportadas. Entonces, aparece otro subgrupo de carácter efímero: las tribus urbanas.

«Bajo el ancho fenómeno social del pasotismo y sus alrededores hay que considerar múltiples grupos o bandas de carácter urbano —tribus urbanas—, modas más o menos pasajeras, a veces poco diferenciadas entre sí, que fueron emergiendo por lo general al amparo de los distintos estilos musicales, como los “rockers” o roqueros (en sus distintas versiones: rockabilly o blandos, heavy metal, etc.), “punkis” o punks, etc.» (Rodríguez G., Félix. 2007: 10).

A diario el mercado crea símbolos fugaces: música, moda, discursos, literatura, subculturas de consumo, etc. La mayoría efímeras y destinadas a la población juvenil y/o adolescente. En este sentido, contraculturas, subculturas, tribus urbanas, es solo un concepto que ya no le pertenece a lo ‘disidente’, sino, al mercado. Pues, la descontraculturización de las disidencias ha sido desatada al crear subculturas de consumo que anulan, por su mera existencia, a las nacidas naturalmente en el proceso de adaptación de las culturas. No obstante, la sociedad contemporánea amparada en la modernización industrial, se desenvuelve en un sistema económico indolente que ha trastocado las

relaciones interpersonales. Aquello es una realidad intergeneracional, y, en un mundo adulto completamente desencantado, la respuesta pareciera venir desde lo joven:

«Mermado en poder e influencia, los adultos han ido perdiendo el principio de autoridad y otros valores que sustentaban el viejo orden tradicional. Se produce un fuerte rechazo del pasado y adquiere valor todo lo nuevo, todo lo que suena a moderno, a vanguardia. Si hubo un tiempo en donde la gente miraba a sus mayores como modelo a seguir en su forma de vida, sus modales, su lenguaje, a partir de ahora el mimetismo cambia de dirección y son los mayores los que imitan y pretenden parecerse a los jóvenes. Lo joven adquiere así un valor inusitado del que nadie quiere desprenderse, reforzando aún más por unos medios de comunicación que hacen de espejo de la sociedad y nos devuelven nuestras propias imágenes» (Rodríguez G., Félix. 2007: 7).

El mundo adulto ya no es referencia, ser joven lo es. Por otro lado, los movimientos contestatarios pueden mediatizarse e incluirse en el mercado como producto comerciable, empero, aquella acción puede resultar a favor de la propia disidencia ¡paradoja! Sucede que, se está creando una batería incontrolable de microculturas disidentes (de consumo), supuestamente efímeras e inofensivas, pero, que al fin y al cabo, de alguna manera presentan su crítica ante la sociedad y siembran en ella, quiéranlo o no, *la tolerancia*, la clave del desarrollo de las sociedades modernas.

2.3 ANTISOCIEDAD, ANTILENGUAJE Y ANTIARTE

El mundo moderno amparado en la razón y la industrialización traía implícita su contra-modernidad. Raúl Zarzuri basándose en Durkheim, plantea que la racionalidad asociada a los procesos de industrialización han destruido completamente las relaciones interpersonales constituidas en el *afecto*, permutándose por aquellas en donde la integración se dé por las diferencias de funciones ejercidas por cada sujeto en la sociedad. Aquello construirá un hombre basado en la individual, más que uno comunitario, explica (Zarzuri, Raúl. 2000: 2). Esto es una de las tantas críticas a la modernidad; una de las bases del postmodernismo. La pérdida del afecto en el mundo moderno, sin embargo, pareciera ser el motivo principal que favorece la formación subculturas y contraculturas. Entonces, pues, sería la ‘búsqueda de afecto’ lo que lleva a crear microculturas, y al preguntarnos ¿cómo surgen? ¿Qué las une? o ¿cómo se organizan? Enfrentamos interrogantes cuya respuesta necesariamente debe ser una amplia e interdisciplinaria. Básicamente nos encontramos ante microsociedades elementales que resurgen en el espacio urbano con su propia música, ritos, costumbres y un lenguaje específico. Poseerán todo aquello que compone a una cultura — en su sentido primigenio—, pero en contraste a la establecida. En esta línea, subculturas, contraculturas y tribus urbanas, se funden en un solo concepto didáctico: «antisociedad». Y, entre los numerosos elementos culturales análogos, una antisociedad, poseerá un código que se adecue a la comunidad, un ‘antilinguaje’, y también manifestaciones estéticas que simbolizen las ideas y utopías del grupo, un ‘antiarte’. La tarea del antilinguaje es el de dar pertenencia al grupo, crear una separación simbólica frente al lenguaje estándar de la sociedad. Para ello crearán nuevas palabras, reacepcionarán y deformarán el lenguaje, o, tomarán nuevos significantes de sociolectos marginales.¹¹ La represión estará en el centro de la preocupación, entonces, será en su ambiente de ocio en donde se produzca la mayor parte de la creación lingüística, una evasión dictada por las drogas, la música, el sexo y el alcohol. Resulta revelador entender a la antisociedad como una ‘metáfora de la sociedad’,

¹¹ Infinidad de nuevos términos y reacepciones pueden encontrarse en todos los idiomas, muchas realizadas por las culturas juveniles, aunque también, provenientes de préstamos lingüísticos de grupos relacionados con la delincuencia y la criminalidad. Aquello lleva a una gran proliferación de nuevos términos, como por ejemplo, para designar «policía»: *la madam, los maderos* (en España); *los verdes, tortugas ninja* (en Chile).

de la misma manera que el antilenguaje sería una ‘metáfora de la lengua oficial’ (Rodríguez, Félix. 2002: 37). Cada antilenguaje representa a una microsociedad inserta en otra dominante de la cual toma sus estructuras sintácticas. Su intención es facilitar la comunicación entre los integrantes, pero al mismo tiempo, *ocultar* esa comunicación a quienes no pertenecen al grupo.

«El lenguaje juvenil, por lo menos en algunos aspectos está concebido como lengua de contraste dentro de una contracultura frente a la de los adultos, y —lo que es olvidado continuamente— también frente a la “cultura infantil”. (...) Como los jóvenes tienen que reaccionar contra esta forma de asimilación e imitación de otros (adultos y niños) para conservar la función de lo que simboliza la identidad del grupo, se ven obligados a crear nuevos símbolos. Así se puede ver que la meta de los jóvenes al crearse una variedad específica no es contribuir al cambio del lenguaje estándar, sino establecer para sí mismos un símbolo de identidad» (Rodríguez, Félix. 2002: 144).

Natalia Catalá Torres, plantea, que las lenguas humanas son *instituciones sociales* cuyas características dependen de las características de los individuos y sirven de vehículo para la expresión del pensamiento y para la coordinación de la acción social (Rodríguez, Félix. 2002: 123). Aquí el malentendido con el lenguaje de las culturas juveniles: primero, al demonizarlas como marginales y determinantes de una cierta clase económica; segundo, de estar individualizando a las nuevas generaciones en microculturas cada vez más específicas. Aseveraciones que no dejan de ser ciertas aunque se esté obviando su realidad primera: ‘la búsqueda de identidad y el afecto a través de la convivencia fluida y efímera entre subculturas’. Existe un anhelo intrínseco de retomar la afectividad trivial y el lenguaje resulta ser la primera herramienta, por lo tanto, no es lo marginal la primera particularidad del antilenguaje —principalmente acarreado por los jóvenes—, sino, su ingenio y creatividad. El rescate del afecto en las antisociedades, surge primeramente, en el contacto a través de la ‘oralidad’.

Entendemos que revolución de la información es sinónimo de velocidad, inmediatez y temporalidad; los avances tecnológicos son cada vez más fulminantes, lo que nos podría llevar a plantear: nunca en la historia ha habido tal cantidad de gente arcaica como en nuestros días. El avance tecnológico ha invertido las estructuras primarias: la generación

nueva —la no formada— conoce más del mundo actual, que su contraparte, pero que con el devenir del tiempo al formarse y constituirse como generación adulta, será desplazada también por otra nueva y así consecutivamente hasta no acabar, pudiendo llegar a coexistir hasta dos o más generaciones contiguas en un mismo espacio de perplejidad y anonadación. Por lo que, ser joven o juvenil es participar activamente del mundo actual ya que se asiste a una modernización constante de lo establecido; ser adulto: exclusión natural acarreada por los nuevos tiempos, desatado, en parte, por el sometimiento a los sistemas hegemónicos. La función del arte joven es importantísima en este sentido, ya que simboliza el conflicto desatado entre lo nuevo y lo viejo. Y, respecto a los alcances estéticos de la juventud, Ortega, a principios de siglo, ya valoraba positivamente cualquier intento que se haga en la materia. En relación a la poesía nueva y vieja, plantea:

«Todo pasado es irremediable, y los hechos de un hombre y las obras ya realizadas por un artista que aún vive son su pasado. Lo importante, pues, es lo que estos poetas nos ofrecen para el tiempo que viene. Lo importante es lo que se intenta y no lo que se logra. (...) Aquí tienes, señor lector, la razón por qué voy a hablar de la estética de los poetas nuevos sin pararme a medir el valor de ésta o de la otra composición ni a decir si todas esas poesías son malas ni son buenas» (Gasset, Ortega. 1961. *Tomo I*: 48).

El arte es un movimiento vivo y responde a las necesidades y/o sensibilidades de las épocas. En tal sentido, el arte nuevo —por sobre todo el actual nacido en la era de los medios y la globalización—, podría considerársele como un ‘antiarte’, ya que abre las fronteras de lo estético a las nuevas tecnologías y las más impensadas formas de expresión. Algunos ejemplos: el poeta brasileño André Vallias, recurre a la tecnología gráfica para crear *poesía en movimiento*, como él la llama;¹² la *koerperwelten exposition*, a cargo del médico Gunther Von Hagens, da una visión única del organismo a través de cuerpos humanos y órganos reales, con lo que desata la polémica en torno a los ‘límites del arte’ o de la ‘ciencia hecha show’.¹³ El arte moderno experimenta y obliga con el tiempo a

¹² André Vallias fue invitado al «poesiefestival» (Berlín, 2008), en el cual explicó y enseñó gran parte de su trabajo. El festival contó también con poetas (de diferentes materias) de todo el mundo, entre ellos, Bastian Böttcher. El carácter del evento estaba marcado por el infinito campo interdisciplinario que la poesía, por sobre todo ‘hoy’, permite abarcar.

¹³ «Este enfoque, denominado *edutainment* supondría una mezcla de educación y entretenimiento que contrastaría con la anatomía didáctica tradicional. No es éste como veremos el único concepto novedoso que

expandir los límites estéticos, éticos y morales de las sociedades. Por lo mismo, es un arte satisfactorio sólo para un pequeño grupo e impopular para la gran masa. Al respecto, Ortega plantea:

«En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones, una, mínima, formada por un reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (...) Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres» (Gasset, Ortega. 1961. *Tomo III*: 354).

Los efectos sociológicos derivados del arte son referentes para que el mercado acepte una estética y la valide ante la sociedad. Sobre la misma línea podemos señalar: la diferencia entre el nuevo y el viejo arte, es que el arte viejo es vendido y recogido por galerías y comerciantes. El arte nuevo está fuera del mercado, libre aún, gratis, esperando para ser vendido y recogido. Las nuevas generaciones legitiman el paso a una nueva época, el negarlas, o, el descalificarlas, es lesionar el desarrollo autónomo de la propia sociedad. En palabras de Ortega: «Extraigamos del arte joven su principal esencia, y entonces veremos en qué profundo sentido es impopular» (Gasset, Ortega. 1961. *Tomo III*: 356).

aflora de la exposición y es que los mundos del cuerpo está íntimamente ligado a la particular visión de la ciencia, la ética y el arte (...)» Fuente: <http://www.babab.com/no12/Gunther.htm>.

3. POESÍA JOVEN EN CHILE Y ALEMANIA

3.1 PANORAMA DE LA POESÍA CHILENA Y ALEMANA HOY/ACTUAL

Durante los años treinta en Chile acudimos a una guerrilla literaria encendida por los principales poetas de entonces: Huidobro, De Rokha y Neruda. Sería una contienda estética y extraliteraria en el escenario de las vanguardias, que aunque con momentos de tregua, terminaría siendo una inconciliable. La poesía de los sesenta cobijada en los beneficios estatales (universidades protegidas, autónomas, financiadas) será una poesía despreocupada por temas como: consumismo y efervescencia política. Su interés lo dictarán las estéticas heredadas y el posible nuevo aporte generacional. Mansilla al respecto plantea: «(...) se hace evidente, al menos para cierto sector de la intelectualidad politizada de la Unidad Popular, que la poesía de los años 60 no era funcional al proyecto histórico de construcción del socialismo emprendido por el gobierno de Salvador Allende» (Mansilla, Sergio. 2006). Golpe de estado en Chile; la junta militar en el poder: fin de la autonomía universitaria; fin de las libertades sociales; represión y censura. Y, «será hacia 1975 cuando surgirán los primeros indicios de una nueva generación de poetas: la que Eduardo Llanos Melussa ha denominado “generación del contragolpe”» (Mansilla, Sergio. 2006). La poesía de contragolpe, será una poesía que anhela escapar en medio de la represión, es simbólica por lo tanto, de un lenguaje no liberado en el que se incluye un sujeto en contradicción constante. Su temática: el testimonio de un ser mutilado, principalmente, por lo no dicho. Luego, la generación de los ochenta, del 87 o los N.N., ostentará una poesía testimonial. Los 90: fin de la dictadura política; comienzo de la dictadura económica:

«En la poesía de los años 90, se pueden rastrear los signos de la grandeza y miseria de una imaginación a contrapelo de la historia. La redemocratización del país ha dado paso a la libertad política —pero todavía con importantes lunares represivos— articulada con la “dictadura” de mercado que impone fundamentalmente su poder por la vía empujar a la población a hipotecarse a sí misma; las eternas deudas se convierten en eficaz instrumento de control y desmovilización» (Mansilla, Sergio. 2006).

Esta poesía asumirá *la profunda precariedad de la palabra poética* (Mansilla, Sergio. 2006). Precariedad engendrada por la maquinaria institucionalizada de terror y represión que fue la dictadura militar. Luego de la generación de los noventa es difícil hablar de una generación literaria ya que simplemente no la hay en los parámetros en que teóricamente se plantea. Existe una sin rotular, en etapa de *gestación* —tomando el concepto de Goic—. La continua renovación de los discursos y estéticas, sumado al riesgo en el que viven las sociedades globales, no sólo hace perder la objetividad de lo que se pueden entender como *nueva generación*. Sin embargo, la propia adscripción generacional se hace obsoleta al tratar de categorizar a éstas nuevas generaciones en donde confluyen estéticas pasadas, discursos multiculturales, híbridos, minoritarios, nada es puro, nada es viejo, nada está obsoleto, todo es posible y convive, incluso, es un momento en donde generaciones anteriores imitan a las nuevas. Acudimos a una ‘democratización generacional’, ‘de la palabra’, ‘de las estéticas’ y ‘de los discursos’. Por lo tanto, son tiempos complejos en donde hay que, necesariamente, redefinir los modelos por una razón elemental: nada parece categorizable en las estructuras establecidas. Un caos saludable, desde una valoración personal, por varias razones: anteriormente, no existía tal cantidad de discursos heterogéneos que presentaran tal pluralidad de visiones como hoy las hay; tampoco existió una apertura tan importante a los discursos artísticos étnicos o minoritarios; no hubo un contacto económico, cultural y mediático tan directo con otras regiones; y sobre lo anterior, hasta ahora, no había un riesgo global compartido que afectara directamente a sociedades distantes entre sí. Es un nuevo escenario que ha perturbado notoriamente a las sociedades y más allá si aquellos cambios devenidos con la globalización son buenos o malos, acudimos innegablemente a un momento en donde los discursos heredados son reexplorados, reanalizados, destruidos y reconstruidos constantemente. Forzosamente esto nos lleva a referirnos a la lírica joven chilena y su desenvolvimiento en el circuito de la academia. Publicar y publicar sigue siendo el referente necesario para los nuevos poetas en esta carrera por consagrarse. Concursos, proyectos, becas, lo que sea, es visto como un peldaño. Pero publicar hoy en día es un acto contradictorio. No sólo se necesita un enorme conocimiento en formulación de proyectos, además, hay reglas tácitas de temáticas o estéticas ‘exigidas’. Podría decirse, entonces, que el artista jamás estuvo tan restringido y

modelado como hoy. Para consolidarse y sobrevivir, necesariamente, debe ser también un proyectista. Frente a ello las objeciones y reclamos de los propios poetas:

«(...) tengo todos mis libros inéditos porque hay que hacer tremendos proyectos para ganar los fondos del libro y el FONDART, yo no soy arquitecto ¿por qué tengo que hacer proyectos? Yo hago libros, escribo cuentos, poemas, novelas (mi novela *Chiloé* está siendo estudiada por una francesa) ¿Por qué quieren que me transforme en un experto en proyectos?» (Javier Soto, entrevista a través de correo electrónico, viernes 14 de febrero de 2008).¹⁴

«Sin embargo, el mismo hecho de ser un poeta joven a Chile, significa, si no estás aliado a un poeta “consagrado” distanciamiento y exclusión. Pareciera que todo el tiempo el sistema con sus telarañas te dice: sé viejo. Entonces he dicho que nacen niños viejos, antes incluso de decir su primera palabra, así mismo es fácil matar la infancia para creerse joven y ejercer presión a los años que quedan por crear. Lo más parecido al concepto poeta joven en Chile para mí, es la precipitación por publicar y ser ansiosamente aceptado» (Oscar Saavedra, entrevista a través de correo electrónico, viernes 20 de febrero de 2008).¹⁵

Ambas críticas no dejan de tener razón y atestiguan el ambiente ligado a la escritura y la publicación. Hablar de poesía joven chilena, entonces, pues, es hablar de poesía no clasificada, pero esperando serlo. Y es aquí en donde, por lo menos en Chile, nos devuelve al mercado del libro y a su estatus social. Mansilla al respecto plantea:

«Hoy, en cambio, escribir pareciera ser un acto casi estafalario en la globalidad cultural de la economía de mercado, excepto que se vuelva significativa ideológico del sistema. Efecto del neoliberalismo: crear la ilusión de que la literatura, para que tenga sentido, ha de articularse con la oferta y la demanda. No cabe, por cierto, dejarse atrapar por la perversa nostalgia de lo dictatorial; habrá que emprender, entonces, una implacable destrucción de los lugares comunes, cómodos y falsos de la representación de la esperanza de un “futuro esplendor” que nunca llegó ni llegará» (Mansilla, Sergio. 2006).

Un doble trabajo para poetas y escritores: consagrarse a través del libro y, además, como obra *insigne* de ser publicada. No por nada hoy existe un resurgimiento de los foros poéticos (en los círculos universitarios, principalmente), revistas literarias autoeditadas,

¹⁴ Véase entrevista completa en anexos (Pág. 55)

¹⁵ Véase entrevista completa en anexos (Pág. 55)

publicaciones electrónicas, blogs de poesía, encuentros poéticos juveniles o intergeneracionales *autofinanciados*, espacios poéticos redefinidos (bares, cementerios, plazas, *la ciudad* como espacio total), lecturas poéticas, artes combinadas. Un completo rechazo a los mecanismos culturales del libre mercado. Los espacios poéticos —en los cuales la poesía existía ‘a modo de poesía sacra’— están cambiando, por lo que, la forma de apreciar y entender la poesía, también.¹⁶ La nueva generación está realizando una libre experimentación interdisciplinaria de la poesía fuera de todo establishment (lo establecido). Así lo explica Iván Carrasco:

«Tal como hemos explicado, en el propio sistema del corpus poético chileno e hispanoamericano han surgido diversos textos y manifestaciones textuales que sobrepasan, superan, transgreden o se apartan del canon; en otras palabras, que pretenden desmitificarlo y abrirlo para permitir la incorporación de otras formas textuales. Estos son espacios de inestabilidad, crisis y cambio, determinados por los intentos de validación de textos y tipos textuales referenciales y testimoniales como literarios, la mutación de disciplinas y géneros, el desplazamiento semántico y la incorporación de la interdisciplinaria y la interretnicidad como mecanismos de coherencia de textos poéticos convencionales y macrotextuales» (Carrasco, Iván. 2002).

Se vive un mundo imperfecto saturado de consecuencias no deseadas cuyo lenguaje es el poder adquisitivo, y, los medios de comunicación y la política, instrumentos de dominación. A raíz de ello las sociedades han comenzado a criticar sus bases éticas y morales, la poesía, por lo tanto, se vuelve un arte beligerante. Comienza a resurgir, en Chile, una poesía política comprometida con los intereses sociales, medioambientales, étnicos, educacionales, sexuales, minoritarios, demandados por un nuevo orden más liberal y multicultural:

«Cabe consignar, a manera de epílogo, que desde el año 2000 en adelante (...) ha aparecido un tipo de poesía política que despliega una acerba crítica a la nación en distintos aspectos. No es, sin embargo, un retorno a la poesía combatiente de viejo cuño revolucionario, a priori identificada con el gran relato de la lucha de clases y el “inevitable” triunfo de la revolución socialista; se trata, más bien, de una escritura que

¹⁶ Un ejemplo de ellos son las lecturas realizadas en espacios no académicos con un público mayoritariamente juvenil. Se descontextualiza al espectador, por lo tanto, hay una reapreciación del discurso poético en un espacio y ambiente, al parecer, no poético. Véase un ejemplo de esto en anexos: Afiche: *Por la poesía o la fuerza*.

problematiza, en su decir, la cuestión política en el más amplio y complejo sentido de la palabra: la economía, la moral, la sexualidad, la familia, la religión, entre otros; digamos que problematiza la macro y la microfísica del poder, diseccionando el cuerpo tumefacto de la nación. Una escritura que, por otro lado, nos recuerda que la poesía no es ni tiene que ser necesariamente un discurso hiperespecializado, de baja o nula legibilidad para el grueso público, disponible sólo para escritores y/o críticos “profesionales” sofisticados: una poesía que recupera el sentido de la comunicabilidad cuando los discursos públicos políticos ya no comunican sino estereotipos vacíos» (Mansilla, Sergio. 2006).

Por otro lado, en Alemania, el estatus asignado a la poesía es valioso y así lo demuestran diversos festivales de carácter internacional: *LATINALE* (Instituto Cervantes de Berlín); *POESIEFESTIVAL* (Berlín); entre otros. *La Feria Del Libro De Frankfurt* (Frankfurt),¹⁷ uno de los eventos más importantes de Europa desde el punto de vista editorial, y claro, también estético, es prueba que las políticas gubernamentales protegen los derechos de autor y la industria cultural, por lo que, comprar libros, buenas ediciones incluso, no es tan costoso. No obstante, se desarrolla una poesía juvenil fuera del mercado de libro mucho más importante a nivel etario. Entre los jóvenes hablar de Poetry Slam es más común que referirse a publicaciones o a festivales de poesía académica. Es un movimiento bohemio y urbano. Poetas reconocidos de este ambiente también publican y son invitados a festivales, pero es, en esta expresión, en donde participan mayormente, o en algunos casos, en donde logran iniciarse para luego publicar.

Un poco de historia: (1981, Chicago) Marc Smith, un obrero de la construcción y también poeta, decepcionado por las políticas de la academia y con ellas las editoriales que no querían publicar sus textos, se instaló en la calle y armado sólo de un micrófono con pedestal comenzó a recitar sus poemas a los transeúntes. En 1984 Smith junto a otros amigos leen su poesía en un club de jazz en Chicago, *the get Me High Lounge*, con lo que esta nueva forma de poesía se difunde en el ambiente bohemio. Todo un movimiento surge entonces en el mundo juvenil que abatidos también por la lógica del canon y el arte culto llevarían a popularizar la expresión en todo el país, tanto así, que en 1990, a cargo de Gary

¹⁷ «Un mayor punto de encuentro en el mundo para los autores y los editores, los libreros y los bibliotecarios, los operadores del mercado del arte y los ilustradores, los agentes y los periodistas, los publicistas y los lectores». Fuente (UNESCO): http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-url_id=4418&url_do=do_printpage-&url_section=201.html

Mex Glazner, se realizaría el primer Nacional Poetry Slam en la ciudad de San Francisco. Expresión hoy en día diseminada por toda Europa, parte de Asia y en también parte de México. *Poetry Slam* es el nombre del evento; la expresión se conoce como *Spoken Word*; *Estradpoesi* («*Poesía de Escenario*»: en Suecia); *Palabra Hablada*; *Poesía Slam*; *Slams de Poesía* (en México). La palabra *Slam* significa *golpe* en castellano, entonces, se entenderá el Poetry Slam como *poesía de golpe*, o de *choque*. Se trata de un arte de competición performántica en la cual los poetas, desprovistos de cualquier accesorio extra (vestimenta, música, instrumentos), se instalan en el escenario frente a un micrófono y recitan su poesía de forma actuada, en diálogo directo con el público. En palabras de Glazner:

«A Poetry Slam is the Olympics of Poetry, a gladiatorial bard bashing. It's different from a poetry reading because of judges who rate the poems, which leads to all kinds of wild dynamics, audience interactions, redefinitions of creaking text poetics» (Glazner, Gary Mex. 2001: 16).

Efectivamente es una olimpiada de poesía en donde hay poetas ganadores y perdedores. La audiencia tiene un rol trascendental ya que es un 'público activo' que por medio de aplausos, silbidos, abucheos u ovaciones acompaña al poeta en su presentación y además evalúa a los poetas al finalizar.¹⁸ Revisemos sus reglas: *Tres Minutos Reglamentarios*: el poema debe ser leído en tres minutos o menos. Se descontarán cinco puntos por cada diez segundos sobre el tiempo estipulado. *Sin Apoyo de Objetos*: no se podrá utilizar apoyo musical, de elementos, ni de vestimenta. Sólo un trozo de papel en donde esté el poema que deberá ser original del poeta. *Calificación de los Poemas*: se eligen a cinco asistentes del público que calificarán los poemas de cero a diez, siendo diez, la calificación mayor. Después de cada poema los jurados con tarjetas de números, evaluarán qué dice y cómo lo dice, y se sumarán sus puntajes. También se les podrá solicitar decimales si la situación lo amerita. Treinta puntos será el puntaje necesario para calificarse a una segunda ronda o ganar el certamen (Glazner, Gary Mex. 2001: 14). Estas son las normas básicas del Poetry Slam y dependiendo de las variantes de la expresión, éstas también se modifican. Los Slam Open, Open Mike u Open mic (micrófono abierto)

¹⁸ Semejante participación se aprecia en el blues y en el jazz antiguo, por ejemplo, en donde la comunidad afroamericana era fuertemente discriminada. Pues, la música se volvía un instrumento de liberación. El blues, el jazz, el gospel, en entonces, no es más que la necesidad de 'expresar colectivamente' las alegrías y frustraciones de la comunidad.

son un claro ejemplo de ello, ya que en estas variantes cualquier persona del público puede hacer una performance y no se le evaluará por ello.

Aquella fue la intención de Smith: darle a la audiencia una voz; también a aquellos poetas ignorados y marginados por el establishment literario. Y de paso no sólo ‘despreocupó a los poetas porque se los publique y se los lea’, igualmente, revitalizó la tradición oral. El Poetry Slam plantea que la poesía tradicional es una poesía de museo, afirmación justificada en parte, ya que sus principales adeptos son jóvenes: «In The Spoken Word Revolution: Slam, Hip Hop, and the Poetry of a New Generation, frustration with the academy is presented in a much more blunt fashion» (McAlpine, Liam M. 2007: 3). McAlpine habla de Spoken Word como una revolución y así como el blues, el jazz, el Hip Hop, nace también esta forma de hacer poesía fuera del canon revitalizando la oralidad. Es una competencia entre la palabra escrita y la hablada, una controversia entre el texto y la performance poética. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿cuál es la versión definitiva del poema? ¿Impreso o recitado? Si existe una revitalización de lo oral ¿qué era lo ya no *vital*? Lo primero es entender que la poesía únicamente ‘no es un fenómeno libresco’. El libro es una tecnología nacida en el siglo XVI a la cual ésta se adaptó. Los pueblos componían cuentos que eran transmitidos oralmente, acompañados de instrumentos musicales. Los juglares, los trovadores de la edad media, son prueba de que en tiempos en donde la tecnología de la imprenta no existía, se mantenía aún la oralidad. El libro es una tecnología requerida por la escritura; el cine, la televisión, la radio, el Internet, son tecnologías requeridas por un nuevo lenguaje tridimensional, a la cual, la poesía —al igual que el libro— terminará por adaptársele. Hoy existe un reencuentro con la oralidad y así lo plantea la UNESCO en su proclamación del día internacional de la poesía:

«ii) de la vuelta a la oralidad, o, mejor dicho, al espectáculo vivo, pues hoy en día los recitales de poesía atraen cada vez a más gente; iii) del restablecimiento del diálogo entre la poesía y las demás artes -el teatro, la danza, la música, la pintura, etc.- y con los temas de actualidad como la cultura de la paz, la no violencia, la tolerancia, etc.; v) de la imagen de la poesía en los medios de comunicación social para que deje de tenerse al arte poético por trasnochado y se considere que es un arte que permite a la sociedad en conjunto recuperar y afirmar su identidad» (UNESCO. 1999).

Pero muchos son los detractores del Poetry Slam. El aspecto más criticado es la competencia y evaluación. No obstante, la competencia poética ya se encuentra en el siglo XVI-XVII a través de las *justas poéticas*,¹⁹ las que incluso menciona Cervantes en el *Quijote*:

«(...) ¿qué versos son los que agora trae entre manos, que me ha dicho el señor su padre que le traen algo inquieto y pensativo? Y si es alguna glosa, a mi me entiende algo de achaques de glosa, y holgaría saberlos; y si es que son de justa literaria, procure vuestra merced llevar el segundo premio; que el primero siempre se lleva el favor o la gran calidad de la persona, el segundo se lo lleva la mera justicia, y el tercero viene a ser el segundo, y el primero, a esta cuenta, será el tercero, al modo de las licencias que se dan en las universidades: pero, con todo esto, gran personaje es el nombre del *primero*» (Cervantes, Miguel. 2004. Capítulo XVIII: 553).

También en el folclore popular chileno-argentino aún se mantiene vivo el arte de pagar, de combatir poéticamente a través de las décimas que se acompañan con guitarras, o, la *literatura de cordel*²⁰ en el noreste brasileño. La competencia poética no es motivo de crítica ya que existe y ha engrandecido el folclor literario, no así, la competencia de poesía contra editoriales. Ahora, cómo es posible que se califique un poema de uno a diez, además, por parte de una audiencia no especializada. La calificación no es lo realmente importante; sí lo es la interacción que ‘activa’ a la audiencia y la valida como una entidad viva y crítica con el poder de elegir y evaluar. El Poetry Slam no sólo requiere un nuevo tipo de poetas, también, un nuevo tipo de público. Allan Wolf citado por Glazner, expresa: «The points are not the point, the point is poetry». Otra de las grandes críticas es si el Poetry Slam *es arte* o no. Así lo plantea categóricamente Harold Bloom:

«I can't bear these accounts I read in the *Times* and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-sports are declaiming rant and nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter which is actually not there, but might as well be. This isn't even silly; it is the death of art» (Bonair-Agard, Roger. 2000: 10).

¹⁹ Competencias basadas en la creación de poemas y cánticos alrededor de un tema establecido. Destaca la participación de importantes poetas y escritores. Un ejemplo de ello son las justas poéticas realizadas en Madrid con motivo de la beatificación de San Isidro en 1622, en la que participó Calderón de la Barca y Lope de Vega, coronándose el primero como ganador de la justa.

²⁰ Un tipo de poesía originalmente oral, típicas en España y Portugal, pero con mayor éxito en Brasil. Están escritos en rima y suele acompañarse de ilustraciones. Los autores, o cordelistas, recitaban los versos de forma melodiosa acompañados de viola.

El clasicista Harold Bloom condena al Poetry Slam como *la muerte del arte*. Efectivamente lo es. En todos sus niveles. ¿Pero no lo fue también el dadaísmo, las vanguardias en general, una muerte del arte tradicional? O el mismo Quijote frente a las novelas de caballerías. No queda duda. Lo que hay que preguntarse es por qué se crea un subgénero poético —no artístico según el establishment— y es aceptado por toda una generación. Se ha movido la poesía de la palabra a la performance, de la lectura individual a la pública, y se ha hecho la poesía más accesible y directa. Esto nos conduce a un renacimiento del texto político —no partidista directamente— en todas las áreas de la cultura desatado por la complejidad de los nuevos tiempos. A través de temas políticos, el Poetry Slam intenta dotar a la audiencia de una energía crítica: aquello es lo subrepticio de su estética.

En Alemania el Poetry Slam no tiene más de diez años. Kerstin Fritzsche, comenta, que en año 1993 se aprecian los primeros indicios del Poetry Slam alemán en Berlín y Colonia como movimiento underground (Kerstin Fritzsche. 2007). Hoy acudimos a un Poetry Slam completamente comercializado, transmitido por televisión y con *slamers* (poetas del Poetry Slam) galardonados. Bastian Böttcher, uno de los galardonados, en una entrevista concedida me plantea lo siguiente con respecto a qué es ser poeta joven hoy en Alemania:

«It is constantly travelling, having a BahnCard100,²¹ it's performing, it's acting, it's making money, it's prostitution, it's doing sports, it's networking, it's meeting friends, it's kicking the ass of certain academics, it's being serious, it's building up new structures. So I take big care, that I get played correctly! 450 Euro for a reading. Poetry is luxury. (kind of) Luxury is always expensive. It's my way to criticize capitalism. I charge a lot of money, from the people, who can afford it. For everybody else my performance is free» (Bastian Böttcher, entrevista personal, Berlín 25 de abril de 2008).²²

²¹ BahnCard100: es una tarjeta de prepago para viajar en la mayoría de los trenes alemanes en cualquier día y en cualquier horario. Está destinada a aquellas personas que necesiten viajar constantemente, generalmente, gente de negocios. Cuesta 3.500 ó 5.900 euros dependiendo de la clase y es válida durante un año.

²² Véase entrevista completa en anexos.

Böttcher en plena conciencia de la mediatización que sufre hoy el Poetry Slam no busca abstraerse, simplemente se desliza por este nuevo escenario, pero a la vez plantea su crítica. Aquello ya lo vislumbraba Marc Smith, citado por Bonair, indica: «Every revolution becomes an institution» (Bonair-Agard, Roger. 2000: 183). Otra característica del Spoken Word y también hoy muy criticada, es la connotación de comicidad que ha ido adquiriendo principalmente en los canales de televisión en Alemania que presentan el evento como *Comedy Show*. ¿Es comedia el Poetry Slam? Böttcher: «Of course not! Poetry Slam sometimes has comic elements, but it should definitely be seen as comedy. Poetry Slam should be deeper and more sophisticated than comedy» (Bastian Böttcher, 2008). Böttcher nos plantea esta disputa entre mediatización y subcultura poética. El Poetry Slam es una democratización de la palabra, por lo tanto, la poesía ya no es exclusiva de los poetas. Por tal motivo, esta expresión popular presentada en televisión —con una gran cantidad espectadores jóvenes— se constituye en una suerte de ‘Pop Art’ titulado: «show de comedia»; sin embargo, es un Pop Art más elaborado ya que: primero, no surge en los laboratorios de mercado; segundo, es un movimiento netamente juvenil; y tercero, sus textos poseen una fuerte crítica a la misma mediatización. Aunque el sólo hecho de mostrar la expresión por televisión pareciera un asesinato del movimiento, no lo es, y las más veces encuentra su funcionamiento tácito dentro de los propios medios.

3.2 LOS EVENTOS: *ENCUENTRO NACIONAL DE POESÍA RIESGO PAÍS Y GERMAN INTERNATIONAL POETRY SLAM*

ENCUENTRO NACIONAL DE POESÍA RIESGO PAÍS. Valdivia, 16.-18. Noviembre 2007

Comienza a gestarse en varios encuentros de poesía joven realizados en el sur de Chile, autofinanciados. Con la intención de hacer algo más riguroso y sistemático, se postuló con la idea del encuentro al 'Fondo de Libro'.²³ Fue categóricamente rechazado comenta la presentadora en su discurso de bienvenida al mencionar la calificación obtenida por el proyecto, como: «proyecto inadmisible». Roxana Miranda, parte del grupo organizador, me explica las motivaciones del encuentro en un comienzo:

«Riesgo país en sus inicios era un encuentro intergeneracional, que problematizaba los temas y la difusión de la poesía en el Chile actual. No nos ganamos este proyecto y decidimos autofinanciarlo ó buscar el financiamiento. Finalmente, fueron los propios poetas los que financiaron sus pasajes y nosotros como equipo nos preocupamos de editar la muestra poética, de los almuerzos y el hospedaje» (Roxana Miranda, entrevista a través de correo electrónico, viernes 22 de febrero de 2008).²⁴

El financiamiento provino de la Universidad Austral que dispuso de 700.000 mil pesos (500 euros, aprox.). Sólo se les exigió lecturas y difusión.²⁵ El encuentro consistió en lecturas poéticas, tres presentaciones de libros, una revista, dos lecturas críticas, realizadas principalmente en las inmediaciones de la universidad. Fue un evento completamente liberado, duró tres días, acudieron cerca de cincuenta poetas invitados y finalizó con la publicación de una antología con cincuenta ejemplares repartidos entre los propios poetas asistentes.

²³ «El Consejo Nacional del Libro y la Lectura es la entidad que convoca anualmente a los concursos públicos y asigna los recursos de este fondo, destinándolos principalmente al financiamiento de proyectos, programas y acciones de apoyo a la creación literaria, al perfeccionamiento, la investigación; al fomento de la industria del libro y, en general, de promoción de la lectura y fortalecimiento de las bibliotecas públicas». Fuente oficial: <http://www3.fondosdecultura.cl/appFondoDisponible.php?id=2>.

²⁴ Véase entrevista completa en anexos.

²⁵ Véase afiche del evento en anexos.

GERMAN INTERNATIONAL POETRY SLAM. Berlín, 3.-7. Oktober 2007

Es un evento que se realiza todos los años en una ciudad distinta en Alemania: 1997 Berlín, 1998 München, 1999 Weimar, 2000 Düsseldorf, 2001 Hamburg, 2002 Bern (Suiza), 2003 Frankfurt, 2004 Stuttgart, 2005 Munich, 2006 Leipzig, 2007 Berlín, 2008 Zürich (Suiza). En el primer certamen realizado en la ciudad de Berlín (1997), se invirtieron unos 300 marcos (150 Euros: 118.000 mil pesos chilenos, aprox.). En el certamen realizado durante el año 2007 en Berlín se invirtieron cerca de 50.000 euros (39.460.000 millones de pesos chilenos, aprox.). Me explica Böttcher:

«One thing seems to be very important for me: the most important investment is the investment of passion and energy! - If you calculate the time and the work from all the volunteers, poets and helpers in money, then you would definitely have a total budget of at least 250.000 Euro. - But the outcome for me and my friends is actually priceless» (Bastian Böttcher, 2008).

El evento duró cinco días, participaron 140 poetas y se realizó en diversos lugares de la ciudad (Festsaal Kreuzberg/ Kato-Klub Kreuzberg/ Ballhaus Naunynstraße Kreuzberg, entre otros). Este certamen lo organizan los poetas voluntariamente, por lo tanto, se solicitó auspicio de diversas empresas y marcas. Y al ser un encuentro de carácter masivo, no fue un evento gratuito, los valores fueron los siguientes: 40 Euros (30.000 mil pesos chilenos, aprox.) para asistir durante los cinco días a cualquiera de las presentaciones del evento; 10 Euros (8.000 mil pesos chilenos, aprox.) para asistir durante el día a cualquiera de los eventos; 19 Euros (15.000 mil pesos chilenos, aprox.) para asistir a las finales de los certámenes. Claro, y todos los precios con sus respectivos descuentos para estudiantes. El formato del evento es mantenido todos los años: diversos grupos de poetas participando en dos rondas sometidos a la evaluación de los jurados.

4. ANÁLISIS DE POEMAS ESCOGIDOS

Antes que todo, habría que analizar: qué tipo de selección es la que se ha hecho; qué valor tiene la muestra en materia generacional; y cuál ha sido el método utilizado en el análisis de los textos. Cuestionamientos importantísimos que (re)definen los alcances y valoraciones del estudio. Primero, tanto la muestra alemana como la chilena, no pertenecen a antologías, ni a publicaciones representativas de la nueva poética nacional o postvanguardista publicadas por estudiosos o prestigiosas editoriales. Su valor estriba en la temporalidad de la muestra, un reducto concreto, instantáneo. Poetas jóvenes de diferentes países con poéticas puntualizadas, dos tipos de manifestaciones: un concurso de Poetry Slam en Alemania —cuya naturalidad no exacerba a la crítica literaria, ni tienen una amplia repercusión en los medios nacionales— y un encuentro de poesía joven en Chile que arrojó una antología de cincuenta ejemplares repartidos entre los poetas. En segundo lugar, pese al valor asignado a ambas manifestaciones desde el canon cultural —en tanto empresa hacedora de arte culto, por lo tanto, con financiamiento y difusión—, los poetas involucrados ostentan cuantiosos logros académicos y artísticos entre las que cuentan: publicaciones diversas; concursos; lecturas; entrevistas, entre otros. Aquél fue el juicio utilizado en la selección de los poetas. Sus textos, fueron los presentadas en los eventos, o en algunos casos, seleccionadas de publicaciones en donde se concentrara la poética del autor(a).²⁶

Para el análisis se ha utilizado una metodología ecléctica en función de entender y explicar mejor los textos en todos sus niveles. Varias corrientes confluyen, especialmente los estudios semiótico-literarios. Los textos se dialogarán simultáneamente en los propios análisis cuando sea pertinente.

²⁶ Es así en el caso de Lydia Daher. La procedencia de los textos se indicarán durante su análisis.

Nocreo²⁷

Nocreo que un Diospadretodopoderoso
sea él solo, el creador del cielo y de la tierra,
ni que Jesucristo sea su único hijo,
ni que haya sido concebido
5 por obra y gracia de espíritu alguno.

Nocreo que María sea virgen ni santa,
mas, creo que Jesús fue concebido
por José como cualquier hombre.
Sé que padeció bajo el poder de Poncio Pilatos,
10 que injustamente fue crucificado, muerto y sepultado.
Que quizás, al tercer día resucitó de entre los muertos,
lo que no significa, que esté sentado
a la derecha de Diospadretodopoderoso.
Él está aquí, entre nosotros
15 y si se sienta en alguna parte,
lo hace a la izquierda de nuestros pueblos.

Nocreo en ningún Espíritu Santo,
ni en la Puta Iglesia Católica.
Que la Comunión sea solo en los templos,
20 ni que los Santos tengan poder alguno.
Que nuestros pecados
le importen a Dios alguno,
más que a nosotros mismos.
Mas, no creo en la resurrección de otros muertos,
25 ni en la vida eterna, Amen.

²⁷ *Persus Nibaes*. Biografía en anexos.

«Nocreo» es una obra nacida de la reconstrucción del Credo Apostólico Romano, lo resultante, es un texto de naturaleza sociológica. Primero: *Nocreo*, *Diospadretodopoderoso*, son montajes fonéticos tomados del relato oral del texto original, pero pasados al léxico impreso. Al presentarlas en una misma palabra nos exhibe un texto aprendido en la repetición. Da la idea de una estructura sintáctica memorizada y socorrida ‘inconscientemente’, que al decirla, tendrá una entonación especial y una velocidad distinta (Dios padre-todo-poderoso...). El juego fonético, escriturado, nos introduce a la crítica del texto católico ya que su repetición apoteósica no simbolizará la suma de la fe cristiana cual unísono canto religioso, sino, la evidencia institucional que alberga a aquella fe. Segundo: el hablante lírico nos menciona una serie de hechos en los cuales no cree. Es más, el poema, por sí mismo, es una negación de la otredad, sin embargo, en el noveno verso, asevera algunos conocimientos mencionados en el Credo original: «“Sé” que padeció bajo el poder de Poncio Pilatos,» (V.9). Sabe que Jesús sufrió injustamente, por lo tanto, asegura la existencia histórica de Jesús, pero no como divinidad. En efecto: Jesús es presentado como un hombre carnal, importante, político, pero no como divinidad absoluta, así mismo, María y José. A pesar de esto el poema no pierde el carácter sagrado del texto original, es más, se apropia de él, y, si el poeta logra hacer un discurso de igual fuerza al de la iglesia, permite que haya otros, entonces, socava la fuerza dominante. Su mera existencia hace que el de la iglesia no sea el único válido y abre las puertas a la multiplicidad de discursos de igual poder, por lo tanto, el de la iglesia, pierde su carácter único. Es una reescritura humanitaria de la religión en tiempos críticos, una suerte de «fe sociológica» conocida como *Teología de la Liberación*.

«De hecho, la teología de la liberación es una interpretación de la fe cristiana a través de la experiencia de los pobres. Es un intento de leer la Biblia y las doctrinas cristianas fundamentales con los ojos de los pobres. Al mismo tiempo es un intento por ayudar a los pobres a interpretar su propia fe de una forma nueva. Un ejemplo simple pero esencial es que en la religiosidad latinoamericana tradicional, Jesús es casi mudo, en realidad casi siempre se le representa muerto en la cruz. Quizás el hecho de que su sociedad los crucifica y los mantiene mudos hace que el latinoamericano común se identifique con ese Cristo. La teología de la liberación se concentra en la vida y el mensaje de Jesús. Por ejemplo, en su sermón inicial, una especie de manifiesto, Jesús cita a Isaías, “Él me ha enviado a anunciar la buena nueva a los pobres, a proclamar la libertad de los cautivos...” y dice que el pasaje se ha cumplido en él. Los pobres

aprenden a leer las Escrituras en una forma que afirma su dignidad y su valía, así como su derecho a luchar juntos por una vida más decorosa» (Berryman, Phillip. 1989: 10).

El poeta repiensa la fe cristiana a través de la teoría de la liberación —inconscientemente quizá, a través de su propia experiencia con la religión y la historia—, y retoma la utopía izquierdista en donde la ‘igualdad’, la ‘conciencia social’ y la ‘anulación de clases’ construirían un mundo más cercano —mucho más que el capitalismo con sus variantes— al Edén cristiano. Por ello escribe: «y si se sienta en alguna parte/lo hace a la *izquierda* de nuestros pueblos» (VV. 15-16).²⁸ El poeta utiliza el mismo discurso retórico que la iglesia para demostrar las contradicciones y falsedades del establishment católico. La pregunta que nos sugiere: ¿por qué se desea escribir acerca de lo religioso centrándose específicamente en la Iglesia Católica? ¿Es un anhelo intrínseco? No necesariamente. La discusión no se centra en la ‘evolución’ de la(s) religión(es) o en una eventual despenalización de los pecados. La propia historia nos informa que una característica de las religiones es precisamente el *no* evolucionar. Por otro lado, coexisten en sus discursos innumerables elementos institucionales que actúan moralizando a las sociedades, reteniéndolas, más que liberándolas a través de la palabra de Cristo. Entonces, en alguna medida, el catolicismo es una de las *instituciones* involucradas en el subdesarrollo de los pueblos, por lo que, la Teología de la Liberación vendría a ser una liberación institucional, pero no religiosa. No obstante, el poeta no busca enfrentarse a la Iglesia Católica apoyado en la Teología de la Liberación. Existe en él una preocupación sociopolítica, al parecer izquierdista, por desarticular —o depurar—, ‘entre todos los existentes’, el discurso religioso. Aún así lo izquierdista no es el valor total del poema, lo que se nos presenta es una ‘nueva política’ comprometida con el *hombre* más que con los partidos e instituciones. Entonces, ¿por qué el poema asume la misma forma del texto institucional que critica, pero invierte sus elementos? Lo cierto es que el poema no busca ser alabado, por el contrario, desea provocar espasmo. Su condición grosera —desde el moralismo agredido— tiene un motivo, ya que el poeta, al igual que Parra, utiliza el chiste o —nuestro caso— la ironía y la grosería para señalar un aspecto problemático de la realidad:

²⁸ Resulta interesante la reasignación semántica que el poeta hace de lo ‘izquierdo’ y ‘derecho’, ya que: no se tratará de una diferencia psicomotora, ni religiosa cuando se condenaba lo *siniestro* como algo antinatural. En el poema, izquierda y derecha son proyectos políticos opuestos. Una valoración estimable a nivel poemático también.

«El antipoeta no busca expresar la belleza, sino la vida. Le interesa la enseñanza de algunos pensamientos y experiencias que constituyen su verdad. Ello explica la programación satírica de su texto; si usa la ironía, el sarcasmo, el chiste, la caricatura, es para provocar risa, pero no para entretener, sino para hacer tomar conciencia de la realidad de la naturaleza humana sin necesidad de filosofar, ponerse solemne o magistral, para educar mediante la risa» (Carrasco, Iván. 1990: 44).

Tenemos un texto que educa a través de un discurso áspero nacido de uno sacro en el cual el poeta ha realizado una inversión de modelos —recurso clave en la antipoesía—:

«El antipoema es tal porque es “anti (algo)”, es decir, porque se ha escrito contra determinadas normas estéticas y reglas textuales, contra cierto poema, cierto discurso, cierta realidad no verbal. Pero, al mismo tiempo, porque se ha escrito incluyendo ese cierto poema, ese cierto discurso, regla o realidad no textual, pero en forma invertida» (Carrasco, Iván: 57).

El poema es un «antipoema antirreligioso» porque está contra la iglesia-institución, y religioso, porque asume su forma. El poema es un Credo postmoderno de naturaleza sociológica, una ‘preocupación por el hombre y los discursos que aún lo aprisionan’. En palabras de Nicanor Parra: «Nosotros ya no nos interesamos en la literatura por la literatura, sino que en la literatura por el hombre. No nos andamos buscando a nosotros mismos, si esta expresión tiene algún sentido (...)» (Morales, Leonidas. 1990: 97).

Sushi²⁹

- Sinnesscharfe Klängen splitten Sake Filet.
Spalten Saschimi, schlitzten Surimi.
Blütenweißer Reis taucht in Kikkoman Soja.
Algen Lagen wickeln sich um Goodies á la California.
5 Makis drippen vom Dippen. Nigiris suppen.
Wir nippen an Nippons Lippen bis tief in die Puppen.
Poppen flaschenweise Piper, kippen Gläser aufm Teppich.
Dann wieder Sticky Rice mit Chop Sticks in kompakten Paketen.

Apoyados por la traducción, veremos que el poeta nos presenta una suerte de receta para preparar la especialidad culinaria y posteriormente servírsela. En una primera lectura entendemos que el sushi no es parte de la gastronomía alemana, es japonesa, por ello nos encontramos con palabras como: *sake*; *sashimi*; *surimi*; *kikkoman soja*; *makis*; *nigiris*; *nippons*. Otras provienen del inglés: *Sticky Rice* (*arroz pegado*); *Chop Sticks* (*palitos del sushi*); *Goodies a la California* (*california rolls*). También algunas palabras inglesas alemanizadas: *drippen* (*del inglés «drupp»: gotear*); *nippen* (*del inglés «nip»: sorbo*). Es decir, hay una sobreutilización de anglicismos y extranjerismos en un texto breve, además, escrito en alemán. Al respecto, el propio autor señala:

«It's just the way I'm talking in everyday life (beside the lyrical form! Of course). German and English derive from the same roots. In fact English or anglosaxonian was first spoken in a region, which is now northern Germany and Netherlands. So why not bringing these branches back together?» (Böttcher, Bastian. 2008).

No es una incorporación por crítica de los anglicismos y extranjerismos a modo de salvaguardar el idioma nacional, sino, una por refuerzo que lo inserta en el lenguaje musicalizado: en el rap.³⁰ Ciertamente: si se escucha la recitación apreciaremos un ritmo

²⁹ Bastian Böttcher. Traducción del poema y biografía del autor en anexos.

³⁰ Existe la actitud de rechazar la incorporación de anglicismos en otros idiomas. Es el caso de la Academia Francesa al prohibirlos completamente en el francés; también de tener un estricto control de la cultura

perfecto, una musicalización total del texto basada en la aliteración, con lo que nos introduce a un problema teórico: los estudios literarios tradicionales no contemplan los elementos directamente ligados a la performance (kinésica, exclamaciones, articulación, modulación, etc.) haciendo imposible o muy pobre los alcances que pudieran hacerse, por ejemplo, de textos musicales. La mera lectura desvirtuará al texto y lo descalificará en presencia de otro ‘verdaderamente poético’ creado en la escritura. Pues, hay que definir si el texto que tenemos es poesía o rap: «It is actually both. Some poetry can be rap, some rap can be poetry... Of course they not always are...» (Böttcher, Bastian. 2008). El propio autor plantea que puede ser ambos con lo que no define su versión definitiva. *Sushi* bien podría constituirse como una obra emblemática del Spoken Word Poetry ya que despoja ‘el academicismo’ y ‘la escritura’ de la poesía, y, a través de la fuerza oratoria del rap, crea una poesía musical y en movimiento. Enrique Unamuno se refiere acertadamente a esta creatividad lingüística en el lenguaje oral:

«(...) la recepción del rap afroamericano, ligada a los *mass media*, por parte de los grupos juveniles europeos, no se ha reducido a una mera repetición de esquemas socio-culturales, sino que ha puesto también en marcha un proceso de creatividad autónoma, especialmente en el plano lingüístico. Por lo que respecta a los países del área romántica (si bien aquí me centraré en los casos italiano y español), dicho proceso creativo se traduce en una hibridación de los modelos lingüísticos afroamericanos con procedentes tradicionales orales y vocales autóctonas, escondidas en los pliegues de la lengua cotidiana, en los resquicios dejados por un sistema secular basado en la escritura (...)» (Unamuno, Enrique. 2001).

Hay un proceso de libre experimentación lingüística en el lenguaje hablado, mucho más que en el escrito, por lo tanto, existe un mayor poder de creación allí. El compilado lingüístico que encontramos en *Sushi* da forma a lo que Böttcher propone: oralizar la poesía a través del rap y poetizar el rap a través de la poesía. No obstante, si ‘el multilingüismo’ es la herramienta de creación, ‘la multiculturalidad’ será la base del intercambio idiomático que dé sentido al poema. A lo ya dicho, entonces, habría que agregar: se desarrolla en el poema una situación comunicativa entre el hablante lírico y alguien más (o el propio ‘espectador’), colmada de erotismo a través de la utilización de ciertas palabras: *Sinnesscharfe* (agudeza); *Blütenweißer Reis* (arroz blanco como rosa); *Spalten* (partir;

exportada en pro de la nacional. Es una actitud de defensa de la ‘identidad cultural’ y el legado de artistas, escritores y filósofos, amenazado, aparentemente, por la globalización y el multilingüismo.

rajar; dividir; Schlitzen (rajar; acuchillar; ranurar; rasgar); Soja (aceite de soja); 'So-ja' (así, sí); Poppen flaschenweise Piper, kippen Gläser aufm Teppich (abrimos muchas botellas de champán, tiramos los vasos a la alfombra) (V.7) Nos enfrentamos a relaciones interpersonales que se desarrollan en este espacio multicultural y la práctica de la cultura importada actúa simbolizando las propias relaciones. Los productos culturales obtendrán un valor agregado ya que por su mera praxis incluirá al sujeto en la globalidad. El erotismo, en el poema, es producto de aquella integración entre cultura nacional y global. El mundo conectado transnacionaliza los productos culturales, los sistemas conviven y se retroalimentan, las culturas híbridas (Canclini) crean 'sujetos híbridos' y las relaciones humanas se desenvuelven en este ambiente de pluralidad. De aquello está hablando Böttcher, de multiculturalidad y multilingüismo, que, al incorporarse a la cultura y al idioma nacional, enriquecen la comunicación y la propia cultura.

La influencia de la globalización en las sociedades es un fenómeno obligado de abarcar a la hora de entender los discursos y visiones del arte actual. Se podría estimar, entonces, que *Shushi* es una instantánea de la sociedad multicultural actual y un esfuerzo por (re)oralizar la poesía a través del multilingüismo, y por otro lado; *Nocreo* es un poema que captura el raciocinio de una sociedad que comienza a liberarse de los discursos hegemónicos. Si bien hay distancia entre ambos textos, sus temáticas tienen una base lógica en común.

Identidad³¹

Veo el carácter del puerto

Respira y no reposo

Mi arma

La podredumbre.

La extensión y especificidad del poema complejiza su comprensión, por lo tanto, hay que estudiarlo en todos sus niveles. *El puerto*: La Real Academia Española, define: «un lugar en la costa o en las orillas de un río que por sus características, naturales o artificiales, sirve para que las embarcaciones realicen operaciones de carga y descarga, embarque y desembarco». El puerto es un lugar concreto, ubicado en un espacio físico determinado destinado a la transacción de bienes económicos. Podría llamarse *puerto*, entonces, a todos aquellos espacios en donde se halle un canal de intercambios cuyo primer contacto sea el lucrativo: aeropuertos, puertos marítimos, estaciones de trenes, buses. Tendrá la capacidad para filtrar e imponer sus intereses individuales y colectivos, por lo tanto, por antonomasia, será un lugar de manipulación ideológica que influirá silenciosamente en los cambios económicos y culturales. Tenemos, pues, un puerto personificando la producción industrial de la economía de mercado que realiza un proceso de obstrucción y falsificación (de la conciencia), la que luego actuará en beneficio propio mediante la manipulación social a través de los aparatos ideológicos. Pero el poeta ve más. Indaga en la historia nacional y tropieza con dos hechos idénticos. Al puerto, en Chile, podría atribuírsele una connotación negativa por haber sido lugar de subversiones políticas que han fracturado el desarrollo de la sociedad Chilena. Dos presidentes traicionados por la armada, dos hechos de un paralelismo innegable iniciados en el principal puerto de Chile: el puerto de Valparaíso.

³¹ Rodolfo Hlouseck. Biografía en anexos.

José Manuel Balmaceda (Presidente de Chile, 1886-1891)³²

«La revolución estallarí­a pues el 7 de enero producto de la sublevación de la escuadra. Desde Valparaíso [subrayado mío] zarpó un contingente hacia el norte con el objetivo de apoderarse de las provincias salitreras (...)» (José Luis Ossa y otros. 2006: 237).

Salvador Allende (Presidente de Chile, 1970-1973)

«Según (tachado), la armada está programada para iniciar un movimiento destinado a derrocar al gobierno del Presidente Salvador Allende en Valparaíso [subrayado mío] a las 08:30 del 10 de septiembre... la fuerza Aérea apoyaría la iniciativa después que la armada inicie una acción positiva para tomarse la provincia de Valparaíso» (Verdugo, Patricia. *Cable de la CIA*. 2003: 155).

«Respira y no reposo» (V.2) Para el poeta el puerto no sólo respira, también piensa y actúa. Sin embargo, más allá de ‘los hechos históricos’, su preocupación es ‘la historia’, el soporte de la civilización e identidades nacionales, por lo tanto, tratará de desarticular el discurso nacional a través de su arma: *la podredumbre*. Tomado del filósofo E.M. Cioran la idea de la «podredumbre» representa la desilusión asumiendo que todo es mentira incluso la civilización. Cioran resume, una y otra vez, aquella experiencia de la vaciedad. Allí reside su lucidez, en el discurso escéptico que lo lleva a asumir aquella realidad como contenido, mientras los demás, se edifican sobre la ignorancia de aquél vacío. Él se vuelve un ser libre, pero no puede separarse del mundo que lo rodea: «La teología, la moral, la historia y la experiencia de cada día nos enseñan que para alcanzar el equilibrio no hay una infinidad de secretos; no hay más que uno: someterse» (Cioran, E. M. 2001: 90). Para Cioran el «escepticismo» es un ejercicio de «desfascinación» que desarticula los discursos, empero, no es un nihilista. Plantea que la historia no es más *que un desfile de falsos absolutos*, también las creencias y seguridades, la idea de raza, nación, clase y religión no son más que una apariencia de lo que debería ser, en totalidad, el ser humano.

³² José Manuel Balmaceda, electo Presidente de Chile el 18 de septiembre de 1886, es uno de los personajes más controversiales de la historia Chilena; para algunos, el que inaugura las innovaciones sociales y económicas de fines del siglo XIX; para otros, un dictador, que franqueó la institucionalidad y desencadenó la Guerra Civil de 1891.

«En sí misma, toda idea es neutra o debería serlo; pero el hombre la anima, proyecta en ella sus llamas y sus demencias; impura, transformada en creencia, se inserta en el tiempo, adopta figura de suceso: el paso de la lógica a la epilepsia se ha consumado... Así nacen las ideologías, las doctrinas y las farsas sangrientas» (Cioran, E. M. 2001: 6).

El poeta desenmascara del discurso nacional y lo destruye. El puerto es desarticulado. Se vale de la podredumbre para destruirlo todo, pero así mismo como Cioran, el poeta no es un Nihilista. Es decir, luego crea otro mundo (o algo) al que no asistimos ya que sólo nos presenta una lucha contra la identidad nacional, el discurso histórico, 'lo fehacientemente propio', desde la identidad del poema: el escepticismo.

Potsdamer Platz³³

Der ist aber dominant!
Alle so devot.
Alles überdacht.
- Nicht durchdacht -
5 du hast ja durchgemacht.
Viele finden es hier toll,
einige schrecklich,
und wer trägt mich?
Aber vielleicht ist das ja nur
10 ich weiß ja auch nicht!
Staunt der Besucher:
Nisch schlescht für einen Diesel.
Nein, das wird doch das Holocaust Denkmal!
Holocaust Denkmal?
15 Warum nicht das Brandenburger Tor abreißen,
dann klappt`s auch mit den Nachbarn.
Diskontinuierlichkeit als Vorteil der Neunziger?
Schon ruft der Platz dir zu:
Man wird nicht zehn Mal Weltmeister mit dem falschen Frühstück!
20 Komm, Cinemaxx dir einen.
Sind wir nicht alle ein bißchen Debis, du Sony Boy?
Mein Haus, mein Auto, mein Boot!
Arkadenrevier, niemand hilft hier.
Nö, die quatsch ich nicht an.
25 Nö, die hat High Heels an.
Nö, nö, nö, die sieht in mir einen alten Mann,
ein Schild um den Hals gehängt,
auf dem zu lesen steht:
Bitte nicht nach Hause schicken,
30 kann nicht mit dem Computer umgehen!
Tu mir Baustellenwüste rein,

³³ Wolfgang Hoge kamp. Traducción del poema y biografía del autor en anexos.

- Gehirn füllt sich mit Schnodder und Schleim.
Ja, kann denn das noch sein?
Potsdamer Platz?
35 Gut, daß wir verglichen haben!
Weiter geht`s im Familienduell mit Werner.

«Potsdamer Platz» es uno de los lugares más destacados de Berlín. Durante el siglo XIX y parte de los años 20 fue uno de los centros económicos y culturales más importantes de Alemania, hasta la llegada del fascismo. El siguiente extracto periodístico escrito por Vargas Llosa, condensa la miscelánea histórica que rodea al lugar:

«Postdamer Platz fue, luego, el corazón y el cerebro del Tercer Reich. Desde aquí desvarió Hitler sobre un mundo purgado de judíos y colonizado por la raza superior, y desde aquí dirigió, primero en su despacho de la Cancillería, y, luego, en su búnker subterráneo, sobre el que acaso estoy parado, la monumental carnicería que desató y que acabó con él. Los bombardeos aliados pulverizaron Postdamer Platz, que quedó convertido en 1945 en una vasta explanada de escombros. A la hecatombe siguió la ignominia: por aquí corrió el muro que dividió a las dos Alemanias y por aquí fue donde primero lo resquebrajó, en 1989, la irresistible presión popular de los alemanes orientales hartos de la dictadura estalinista. Ahora, Postdamer Platz es una delirante fantasía que, como el brujo del cuento de Borges “Las ruinas circulares”, Renzo Piano elucubró y está contrabandeando en la realidad» (Vargas Llosa, Mario: 1998)

El grado de destrucción de Alemania luego de la guerra fue total, ciudades completamente arrasadas, reconstruidas en su totalidad y muy pocas intactas o renovadas a lo largo de las décadas. Conjuntamente con la restauración de Berlín, el Potsdamer Platz, a manos del arquitecto Renzo Piano y otros, vuelve a constituirse como lugar emblemático y futurista, hoy en día, centro económico de Berlín. A lo que cabe preguntarse si se observa las enajenaciones arquitectónicas del emplazamiento: ¿dónde está la riquísima historia alemana, y también, claro, los hitos que fracturaron el mundo? Al parecer en otro lugar, lejos de allí.³⁴

³⁴ Véase muestra fotográfica en anexos.

Potsdamer Platz, al igual que *Identidad*, nos exige un conocimiento histórico y mediático muy particular de la cultura alemana con lo que la desconexión de algunos versos en el corpus poemático, desaparece. Los versos 1-3, 5-7, 11, son la descripción del Potsdamer Platz a partir de la impresión colectiva que provoca la arquitectura y el ambiente que lo rodea, apoyada además, por un slogan publicitario introducido en el poema que viene a reforzar aquella imagen de opulencia: «Nisch schlecht für einen Diesel. (*nada mal para un diesel*)» (V.12). A lo que el hablante lírico contrasta, estimando: «—nicht durchdacht— (*no bien ideado*)» (V.4), pero luego se corrige en el décimo verso: «ich weiß ja auch nicht! (*¡no lo sé tampoco!*)» (V.10). El poeta reflexiona al respecto, pero no se esclarece por lo que introduce otros espacios físicos para determinar su juicio: «Nein, das wird doch das Holocaust Denkmal! (*¡no, a pesar de ello se hará el monumento del holocausto!*)» (V.13).³⁵ Frente a los espacios simbólicamente establecidos, o ‘lugares históricos’ si se quiere, se establece una incertidumbre y los enfrenta a través de slogans publicitarios (los versos: 12³⁶, 16³⁷, 19³⁸, 21³⁹, 22⁴⁰, 35⁴¹). Un breve esbozo de aquellos slogans, pues, es muy pertinente: «Nisch schlecht für einen Diesel. (*nada mal para un diesel*)» (V.12); «Man wird nicht zehn Mal Weltmeister mit dem falschen Frühstück! (*¡uno no se hace diez veces campeón del mundo con el desayuno equivocado!*)» (V.19); «Mein Haus, mein Auto, mein Boot! (*¡mi casa, mi auto, mi bote!*)» (V.22). La presencia del ‘capitalismo implacable’, si esta expresión guarda algún sentido, está sugerida tras los mensajes publicitarios que van bosquejando una sociedad industrializada y consumista, su incorporación en el poema refuerza el sentido total de la crítica hacia la economía de mercado. Pero más aun, hay añadidos en el poema otros elementos mediáticos: «Komm, “Cinemaxx” dir einen. (*Ven, Cinemaxxte uno*)»⁴² (V.20); «Sind wir nicht alle ein bißchen Debis, “du Sony Boy”? (*¿no somos todos un poco Debis, “tú Sony Boy”?*)»⁴³ (V.21);

³⁵ Monumento al Holocausto en Berlín: en un campo de 19.000 metros cuadrados, casi al lado de la Puerta de Brandemburgo, como una suerte de ondulado mar de miles de columnas de hormigón se despliega el llamado 'Monumento a los Judíos asesinados en Europa'.

³⁶ Slogan publicitario presentando para el vehículo «Renault Clio».

³⁷ Slogan publicitario presentando para «Calgonit»: detergente para lavavajillas.

³⁸ Slogan publicitario presentando para «Nutella»: crema de chocolate que se consume normalmente en el desayuno.

³⁹ Slogan publicitario presentando para «Bluna»: jugo de naranja producido en Alemania.

⁴⁰ Slogan publicitario presentando para «Sparkasse»: banco alemán.

⁴¹ Slogan utilizado en diversos productos.

⁴² Cinemaxx: cine ubicado en el territorio comprendido por el Postdamer Platz.

⁴³ El Sony Center: edificio de la empresa Sony en Europa.

«“Arkadenrevier”, niemand hilft hier. (*territorio de las Arkaden, nadie ayuda aquí*)»⁴⁴ (V.23); «Weiter geht's im “Familienduell mit Werner”. (*continúa en duelo familiar con Werner*)»⁴⁵ (V.36). Al incorporar en el poema elementos cotidianos de la economía de mercado y slogans publicitarios a modo de versos, añade la cultura mediática como elemento estético, sin embargo, no aspira a una abstracción del mensaje publicitario en sí, por lo que, el poema leído o escuchado, termina siendo la misma realidad concreta y colectiva, pero ‘develada’. La mediatización le sirve al poeta para dirigir su poesía hacia un público que conoce los slogans, que *consume* —o convive con— aquellos productos de mercado y los espacios simbólicos.

«Warum nicht das Brandenburger Tor abreißen,» (*por qué no demoler la puerta de brandenburgo*) (V.15)⁴⁶ Es un verso muy importante ya que el hablante lírico renuncia a la gloria y grandeza de la patria personificada en los espacios simbólicos, se empeña en destruirlos, con lo que, abandona el falso sentido de la nacionalidad y se libera de los traumas de la ‘sociedad del consumo’. La tradición y la historia están sojuzgadas por poderes, nos plantea el autor, por lo tanto, hay que liberarse:

«Por otra parte debe señalarse que la historia real de los individuos y los pueblos no sólo procede por el desarrollo positivo, sino muy a menudo por la negación del pasado y por la rebelión contra él; y que este es el derecho de la vida, el inalienable derecho de la presente generación, la garantía de su libertad» (Barkunin, Mijail A).

Esta libertad más que negación y rebelión del pasado, es una negación y rebelión del presente. Los espacios simbólicos son destruidos por el poeta y, la sociedad, es fuertemente criticada. *Potsdamer Platz* es una lucha por la liberación nacional, de la propia concepción de nación creada por las hegemonías. El aporte mediático en el poema resulta fundamental ya que la crítica no sólo recae en la dominación mediática y en la sociedad, además, en la historia. Lo que reafirma Mattelard: «La cultura de masas no puede definirse ahistóricamente.» (Mattelart, Armand. 1974: 9). Si la cultura de masas participa e influye

⁴⁴ Arkaden: centro comercial ubicado en el complejo arquitectónico que comprende el Potsdamer Platz.

⁴⁵ Familien Duell: versión alemana del programa estadounidense *Family Duel*, dirigido por Werner Schulze-Erdel. Producto del bajo rating fue eliminado de la pantalla durante el 2006.

⁴⁶ *Puerta de Brandenburgo*: símbolo representativo de Alemania.

en el proceso de construcción de la identidad —unida al aparato de mercado que perpetúa la (des)conformidad material, social, cultural, obtenida por el progreso y la industrialización—, será ella misma, la que, por lo menos en el poema, devuelva las formas de falsificación a la misma sociedad. «Gut, daß wir verglichen haben! (*¡bien, que hemos comparado!*)» (V. 35). La comparación entre el Potsdamer Platz —o la identidad nacional— y los slogans publicitarios —o la economía de mercado—, reescriben en el colectivo, el simbolismo de los emblemas patrios y la propia identidad nacional. Empero, «Weiter geht`s im Familienduell mit Werner. (*continúa en duelo familiar con Werner*)» (V.36). El sistema económico y las hegemonías de poder convierten la realidad criticada, en una realidad persistente, la falsificación continúa en la sociedad y se perfecciona, no obstante, la misión del poeta, también.

El sistema económico compromete las identidades nacionales a intereses propios. El tratar de destruir aquella identidad nacional arquitecturada, a través de la podredumbre (*Identidad*) o a través de la cultura mediática (*Potsdamer Platz*), nace, paradójicamente, de la búsqueda de la, llamémosla así, ‘verdadera identidad nacional’, por lo tanto, ‘los espacios firmemente constituidos como identitarios se derrumban o son criticados’.

[Ni corazones que cabalguen con mis rostros.
Ni muchas muecas de la revolución. Nada.
Solamente una demente pesadilla qué más]:⁴⁷

Conocí el Tequila. Conocí de sobremanera la cerveza.
El Terremoto (por ahí en la Piojera)
Lo que era el sexo entre muchas locuras.
Coquetee con una Punky.
5 Le cagué el rostro a una Jipi.
Tuve sexo con animales. Coprofagia con algunos
Niños del Mapocho
(De puro depresivo)
Fui Onanista en los Urinarios Públicos escribí
10 Concepciones de vida con un lápiz lazuli de lágrimas
(Y mi Ethos se fue al mismísimo carajo)
Me acerqué y me aleje de una generación vestida
Con tutú
ahí en el intelecto
15 Supe que la identidad no era sino un puñado de
Polvo en las manos,
Que casi era imposible soñar y escribir con las manos atadas por el aire.

El hablante lírico es un poeta que ha realizado viaje existencial. Nos traslada al espacio urbano y se expone totalmente a los excesos de la ciudad: «“Conocí” el Tequila. “Conocí” de sobremanera la cerveza.» (V.1); «“Tuve” sexo con animales/ Coprofagia con algunos Niños del Mapocho» (V.6-7); «“Fui” Onanista... » (V.9). Sobrexpone sus instintos básicos fuera de los límites tradicionales para experimentar y conocer. (Y mi Ethos se fue al mismísimo carajo) (V.11) La presencia del Ethos en el poema justifica el camino elegido por el poeta ya que se está modelando, por lo tanto, si ha emprendido este proyecto requerirá la presencia de semejantes y, en efecto, los busca en los movimientos contraculturales: «Coquetee con una “Punky”» (V. 4); «Le cagué el rostro a una “Jipi”» (V.

⁴⁷ Oscar Saavedra. Biografía en anexos.

5); «Me acerqué y me aleje de una generación vestida/Con tutú» (V.12-13). Pero no se queda en ningún grupo. El desencanto generacional que el poeta experimenta es muy importante por dos razones: toma conciencia de su adscripción generacional y también de su deseo de evasión. En palabras de Ortega: «El descubrimiento de que estamos fatalmente adscritos a un cierto tipo de edad y a un estilo de vida es una de las experiencias melancólicas que, antes o después, todo hombre sensible llega a hacer» (Gasset, Ortega. 1961. *Tomo V*: 39). En consecuencia, la búsqueda del poeta se transforma en un viaje de evasión generacional que afecta todo su ser: «(De puro depresivo)» (V.8). Cabría preguntarnos, pues, ¿por qué lo generacional resulta ser el leitmotiv del poema? Para aproximarnos a una respuesta nuevamente volvemos a Ortega:

«En el “hoy”, en todo “hoy” coexisten articuladas varias generaciones y las relaciones que entre ellas se establecen, según la diversa condición de sus edades, representan el sistema dinámico, de atracciones y repulsiones, de coincidencia y polémica, que constituye en todo instante la realidad de la vida histórica. La idea de las generaciones, convertida en método de investigación histórica, no consiste más que en proyectar esa estructura sobre todo el pasado. Todo lo que no sea esto es renunciar a la auténtica realidad de la vida humana en cada tiempo —que es la misión de la historia—.» (Gasset, Ortega. 1961. *Tomo I*: 31).

Lo fascinante de nuestro tiempo pareciera ser la convivencia de generaciones históricas retomadas por una misma generación: la actual. No hay exclusión, todas son válidas, contemporáneas y coexisten en el mismo espacio urbano. El poeta con esta incertidumbre, cual flâneur, recorre los espacios cotidianos de la urbe enfrentándose a la ‘ciudad omitida’, a la de excesos y aberraciones, y en este espacio dinámico de ‘atracción’ y ‘repulsión’ generacional que Ortega menciona, decide no involucrarse. El poeta ha logrado modelarse «Ahí en el intelecto/Supe que la identidad no era sino un puñado de/Polvo en las manos,» (V.14-16). El intelecto es el rescate de su poesía, y, la identidad hallada, en el espacio urbano, un bien deformado. El viaje concluye y como consecuencia, la figura de la ciudad deplorable se despliega, para el poeta, como un ambiente fértil. Se plantea una misión en la ciudad: crear sentido en donde ya no lo hay. El título del poema es su veredicto: «[Ni corazones que cabalguen con mis rostros./Ni muchas muecas de la revolución. Nada./Solamente una demente pesadilla qué más]:».

herz
sprung in
gang⁴⁸

nach intensiven forschungsreisen
sprung in jüngere ver-
gangenheit:
5 „chamber symphony“
kühle
dynamik
10 und
gelegentlich
15 zu vergleichen:
(...)
was wir hier haben ist
rekonstruktion von
20 realismus
25 optisch auf den punkt gebracht

⁴⁸ Daher, Lydia. (2008): *Kein Tamtam für dieser Tag*. Ed. Verlag Voland & Quist. Deutschland. Traducción del poema y biografía de la autora en anexos.

El poema de Lydia Daher bien podría ser el mejor calificado de la muestra alemana ya que está creado para un lector y no para un espectador. Pero no es así en toda la poesía de Daher. En los poemas presentados en certámenes de Poetry Slam, televisados algunos, se aprecia una adecuación performántica de su poesía, aquella es la razón por la que se ha elegido este texto ya que es el anverso de 'lo otro' que existe en la poeta sin altercado alguno. Asistidos ya por la traducción, observaremos un texto mutilado por la censura a la que nada puede escapar, ni siquiera el título. A pesar de ello, «„chamber symphony“» (V.6), se nos presenta como un verso clave para entender el poema, entenderlo, entonces, es el primer paso. *Chamber Symphony* se traduce como *Sinfonía de Cámara*. En el lenguaje musical, se entiende que: una 'Sinfonía' es una obra para ser interpretada por una orquesta cuyo tamaño es numeroso y; una 'música de cámara': una obra escrita para un pequeño grupo de instrumentos, por lo que, el tamaño de la orquesta es menor. Tanto la 'sinfonía' como la 'música de cámara' son dos formas de la llamada música académica (música clásica), pero que distan en su interpretación. Chamber Symphony es una contradicción en el poema por apelar a caminos diferentes en los que se ejecuta un mismo tipo de música. Sin embargo, sí existe una sinfonía de cámara (Kammersinfonie, en alemán) escrita por el austriaco Arnold Schönberg:⁴⁹

«Die *Kammersinfonie*, opus 9, 1906, ist für 15 Soloinstrumente geschrieben, neben zehn Blasinstrumenten sind die fünf Streicher auch nur solistisch besetzt. Es handelt sich somit um eine erweiterte Kammermusik, darin auch schon rein äußerlich ein extremer Gegenpol zu Mahlers und Strauss' gleichzeitig erscheinenden Riesenpartituren. Die Kammersinfonie ist ein Überganswerk, Schönbergs Streben um neuen Ausdruck tritt hier erstmalig deutlich in Erscheinung, ohne daß der Vorstoß zu den späteren Ergebnissen gegeben ist. In der Kammersinfonie, läßt sich eine klar umrissene Thematik erkennen, im Gegensatz der Stimmen untereinander sind harmonische Bindungen immer wieder gegeben. So erscheint die Kammersinfonie keineswegs so freid wie die späteren «5 Orchesterstücke», andererseits ist sie bereits echter Schönberg und nicht,

⁴⁹ Arnold Schönberg (1874 -1951): compositor austriaco de origen judío de música clásica del periodo moderno (1900-1950). Es uno de los compositores más importante e influyente de la primera mitad del siglo XX y una figura clave, en la evolución de la música académica occidental. Es reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal, y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del s. XX.

wie etwa die Gurrelieder, Nachklang der Hochromantik» (Gerhart von Westerman. 1956: 408).⁵⁰

Schönberg termina con la tonalidad a principios de siglo y expande las posibilidades. Efectivamente su *Kammersinfonie* es una ampliación de la música de cámara, pero trasciende, lo que realmente ha ampliado ha sido la música clásica al permitir el libre derrame atonal omitido —o ‘censurado’— hasta ese momento. Daher califica la pieza musical como «... kühle ... (*fría*)» (V.7), pero «... dynamik ... (*dinámica*)» (V.8), por lo que decide, a partir del ejemplo de Schönberg, ‘ampliar su poesía’ incluyendo gráficamente la propia omisión y censura, con lo que, ‘la forma’ del poema se vuelve compleja. La forma del texto rememora a mensajes políticos o militares completamente tachados sin más información que la necesaria para que sus destinatarios —del mensaje completo no censurado— lo puedan descifrar. La poeta borra parcialmente el poema haciéndolo ininteligible, el texto, por lo tanto, asume un rol subordinante, los lectores, por el contrario, una subordinación. En tal sentido, Mansilla, nos devela un camino posible para entender esta mixtura entre poesía y censura:

«Si la poesía suple los discursos censurados, tal operación adquiere sentido sólo si se tiene en cuenta el discurso censor, de manera que, por uno u otro lado, la poesía no puede sustraerse al efecto opresivo de los discursos dominantes. La poesía se ha vuelto no sólo un problema expresivo: se ha vuelto un problema ético-político. (...) No es la “originalidad” expresiva lo que se pretende. Lo que se busca es un lenguaje que dé cuenta, lo mejor posible, del desequilibrio entre poesía y vida» (Mansilla, Sergio. 2007).

El discurso censor es integrado al texto, el poema se hace funcional al sistema represor, pero paralelo a ello, se encuentra un espacio *no* previsto por el sistema opresor, *la*

⁵⁰ Traducción: «La sinfonía de cámara opus 9, de 1906, está escrita para 15 instrumentos solistas, al lado de diez instrumentos de viento, son cinco instrumentos de cuerda que están ocupados por un solista. Por consiguiente, se trata de una música de cámara ampliada, dentro de ella ya aparentemente un polo extremo a Mahlers y Strauss con sus partituras enormes que aparecen al mismo tiempo. La sinfonía de cámara es una obra de transición, la aspiración de Schönberg de dar una nueva impresión se manifiesta primero aquí claramente sin que los avances de los resultados posteriores se hayan dado. En la sinfonía de cámara, se deja reconocer a grandes rasgos una temática, en el contra juego de las voces se dan entre ellas siempre uniones armónicas. Así la sinfonía de cámara de ninguna manera aparece tan desconocida como las «5 piezas de orquesta» posteriores, por otra parte es ella ya una obra original de Schönberg y no, como por ejemplo Gurrelieder (canciones de arrullo), reminiscencia del apogeo del romanticismo».

propia censura. El anhelo de libertad y expresión es desatado por el contexto represivo, en consecuencia, el ambiente opresor es transformado. Pero hablamos de poesía, por lo que, las figuras retóricas, la rima, *el verso*, serán, en algún grado, formas de represión. Más incluso: el propio acto de escribir es un atentado a la libertad ya que el lenguaje, per se, es una estructura:

«El poeta se ve, entonces, arrastrado a un callejón sin salida: escribir poesía, en algún sentido, significará aceptar los límites y, por lo mismo, legitimar la opresión del lenguaje, con lo que se llega al reconocimiento y asunción del poder de penetración del sistema. Formulémoslo en términos extremos: escribir poesía será someterse al poder dictador del lenguaje y, a través de éste, someterse al discurso discursivo e ideológico de la dictadura política y económica. Escapar de esta encrucijada, equivaldría a renunciar a la escritura y dejar que la blancura del papel cope toda posibilidad de lenguaje. Pero esto significaría la desaparición de la poesía, lo que a su vez dejaría el terreno libre para que el/los discurso(s) dominante(s), sin contrapeso alguno, copara(n) toda la subjetividad» (Mansilla, Sergio. 2007).

Al asumir la forma de un texto censurado lleva al límite la tarea de decodificación e interpretación —como ejercicio intelectual deliberado— de un texto poético. Respondería a lo que Mansilla menciona como «el desequilibrio entre poesía y vida». El poema es una nueva óptica con respecto al acto de escribir, es decir: la poesía exige en el poema —al igual que el ejemplo musical presentado— una apertura hacia otros lenguajes: el cine, la televisión, la música, la publicidad, la *imagen*. En términos extremos: el mundo actual exige que la poesía salga del texto impreso y se apropie de los nuevos lenguajes. La censura que Daher plasma en su poema, es la censura que la escritura y ‘el subjetivismo’ ha impuesto a la poesía, por lo que, su poema, propone es una ‘poesía visual’ y concreta, más que una escrita y subjetiva. El verso «... optisch auf den punkt gebracht ... (*visualmente llevado al punto*)» (V.25) es concluyente: el poema es una concreción visual establecida entre lo real y lo poético.

5. Hacia una Conclusión

Se ha analizado un corpus breve, pero significativo a la hora de develar las semejanzas y diferencias que tienen estas dos poéticas. El que no hayan sido muestras certificadamente académicas aporta aun más al conocimiento de sus literaturas nacionales, pues se trabaja con la expresión de una generación en formación. Las dificultades impuestas por la cultura oficial —con sus mecanismos gubernamentales, más el propio mercado simbólico— reconstruyen sus estéticas; se reflejará, entonces, un descontento u omisión de las formas comunes de entender y experimentar el arte, y claro, si se establece o no una misión con la sociedad. Aunque mucho tiene de estudios culturales, sus poéticas son el objetivo.

Dos formas de experimentar la poesía en dos países distantes, pero unidos en la globalización y bajo el mismo régimen económico. Por un lado, tenemos que el Poetry Slam acapara la atención de jóvenes —y también adultos— por el ambiente de bohemia y controversiales temas que lo rodean. Se habla de: capitalismo, consumismo, amor, sexo, drogas, cultura, multiculturalidad, racismo, leyes. ‘Vida y Poesía’, podríamos decir, encuentran aquí una correlación ideal, por lo que, no es el academicismo lo que se busca, sino, una *recreatividad crítica*. Por otro lado, la poesía joven Chilena existe en más o menos iguales circunstancias. La importancia de los encuentros poéticos, ‘autogestionados’, es crucial ya que es un sondeo de la dificultad de difusión que experimenta la poesía en Chile —y de lo que sí es difundido—, y de la apreciación de la poesía en el colectivo nacional, pero revisada desde una perspectiva ‘no oficial’, por lo tanto, más sincera, lejos de toda coerción económica. Los encuentros no son de carácter masivo, la gran mayoría está rodeado de un ambiente intelectual, por lo que se aprecia una pobre asistencia de público ordinario, menos aún, juvenil. Lo que nos llevaría a plantear descuidadamente respecto a estas dos poéticas: *el ‘Poetry Slam’, en Alemania, es de los jóvenes; ‘la poesía’, en Chile, de los poetas jóvenes*. Pero más allá si aquella afirmación es cierta o no, hoy, la escena cambia: la intervención de espacios no poéticos, como está ocurriendo en Chile, desatan en la sociedad una curiosidad natural que la obliga a acercarse y a categorizar aquello no experimentado. La poesía, por lo tanto, comienza a ser ‘interesante’ para al

mundo popular en el grado que pueda ‘entenderla y participar de ella’; y por otro lado, debido a la mediatización que sufre el Poetry Slam en Alemania y de su participación en la cultura popular, muchos de los slamers que gozan de reputación prefieren escribir en prestigiosas revistas o tener sus propias publicaciones, más que tomar parte de certámenes o folletines del Poetry Slam.

El esfuerzo invertido por los propios poetas en uno y en otro evento es idéntico, existe una necesidad instintiva por crear diálogos e instancias de encuentro; las discusiones y los temas, por el contrario, varían, pero no se divorcian amargamente: *Identidad*, de Hlouslek, demanda un conocimiento específico y un esfuerzo intelectual; *Potsdamer Platz*, de Hogeckamp, en cambio, es accesible para su sociedad, no para la nuestra, sin embargo, ambos se empeñan en diluir la realidad para obtener una identidad nacional fuera de toda coerción política y económica. *Sushi*, de Böttcher, utiliza la fuerza oratoria del rap para crear poesía musical, presentando el multilingüismo y la multiculturalidad como componentes que enriquecen la cultura; *Nocreo*, de Persus Nibaes, reescribe los discursos utilizando la antipoesía para denunciar un elemento problemático de la realidad. [*Ni corazones que cabalguen con mis rostros*.(...)], de Saavedra, se constituye como una búsqueda estética fuera de toda impronta generacional y; *Herz prung in Gang*, de Daher, es la búsqueda de una poesía realista y visual. Los poemas se correlacionan. En sus temas y estéticas se aprecia una denuncia ante lo establecido y, en último término, lo que se anhela es un compromiso social. En efecto: no existe una literatura netamente nacional en ambos países, por el contrario, se comparte el interés por develar las coerciones hegemónicas. No es un interés fortuito, es uno provocado por la complejidad de los nuevos tiempos, la estética de la nueva generación se crea a partir de aquella circunstancia: «Vivimos en la era de las consecuencias no deseadas, y es ese estado de cosas lo que debe decodificarse y configurarse metodológica y teóricamente, en la vida cotidiana y en la política» (Ulrich Beck: 189).

Que en Chile los poetas se desprendieran de la ‘poesía escrita’ y de la publicación, sería abandonar la riqueza de la lengua castellana, sus figuras retóricas, también una enorme tradición poética conformada por expositores mundialmente reconocidos, no

obstante, sería también, reforzar la tradición oral e indagar en los medios y en la cultura popular. Si el Poetry Slam está introduciéndose lentamente en Latinoamérica a través de México,⁵¹ comprobamos que comienza a democratizarse la poesía por el esfuerzo de los jóvenes, más que por parte de la cultura oficial. Recordemos que:

«(...) la poesía no es ni tiene que ser necesariamente un discurso hiperespecializado, de baja o nula legibilidad para el grueso público, disponible sólo para escritores y/o críticos “profesionales” sofisticados: una poesía que recupera el sentido de la comunicabilidad cuando los discursos públicos políticos ya no comunican sino estereotipos vacíos» (Mansilla, Sergio. 2006).

La sociedad ha cambiado y la lectura no está en su centro de atención; sí lo está la televisión, la radio, el internet, medios de comunicación que no muestran más que estereotipos vacíos. La oralidad, por lo tanto, comienza a reforzar las relaciones humanas y, el arte, se compromete con la vida defendiéndola de los propios aparatos de dominación. El futuro de la poesía dependerá de cada sociedad. Perder la poesía de calidad y los espacios simbólicamente establecidos (del neoliberalismo) para después recuperarlos, es liberarse de las ataduras personales y asumir una tarea comprometida con el arte y la sociedad. La poesía joven, en este escenario, no es lo que se esperaría: poetas adscritos a una cierta edad. Mucho más que un aspecto generacional, esta nueva poesía —la que hemos estudiado—, no desea ser catalogada, más aún, intenta escapar de las estructuras y de toda categorización. Pues, los jóvenes —en cuanto grupo etario— nos han demostrado que ser *poeta joven* es asumir una actitud intergeneracional frente al mundo, algo que en las generaciones anteriores no existía. Recordemos: las grandes utopías terminaron, y en su lugar, sólo han quedado las consecuencias no deseadas de un sistema económico imperfecto, pero modificable. A mano de los jóvenes ha renacido un arte político, no directamente partidario, pero comprometido con los intereses colectivos, operando al margen de la cultura oficial y al margen de las literaturas nacionales.

⁵¹ Véase afiche «Poetry Slam en México» en anexos.

6. ANEXOS

6.1 TRADUCCIONES

a) BASTIAN BÖTTCHER	<i>SUSHI</i>	57
b) WOLFGANG HOGEKAMP	<i>POTSDAMER PLATZ</i>	58
c) LYDIA DAHER	<i>HERZ SPRUNG IN GANG</i>	60

6.2 BIOGRAFÍAS Y ENTREVISTAS

a) JAVIER SOTO (PERSUS NIBAES).....	61
b) BASTIAN BÖTTCHER.....	62
c) RODOLFO HLOUSEK.....	65
d) WOLFGANG HOGEKAMP.....	66
e) OSCAR SAAVEDRA VILLARROEL.....	67
f) LYDIA DAHER.....	69
g) ROXANA MIRANDA RUPAILAF.....	70

6.3 AFICHES Y FOTOGRAFÍAS

a) POETRY SLAM EN MÉXICO.....	72
b) POR LA POESÍA O LA FUERZA.....	73
c) ENCUENTRO NACIONAL DE POESÍA RIESGO PAÍS.....	74
d) MUESTRA FOTOGRÁFICA POTSDAMER PLATZ.....	75

Sushi⁵²

Agudos filos que cortan filete Sake
Cortan Saschimi, rajan Surimi
Arroz blanco como flor sumergido en Kikkoman Soja
Capas de algas se enrollan en los Goodies á la California
5 Makis gotean por untarse. Sopa Nigiris
Saboreamos los labios de Nippon hasta lo profundo de la tarde
Abrimos muchas botellas de champán, tiramos los vasos a la alfombra
Entonces otra vez Sticky Rice con Chop Sticks en paquetes compactos

⁵² Para la muestra en audio del poema, visitar: <http://www.epoet.de/spokenwordberlin/autoren/boettcher.htm>

Postdamer Platz

¡Sin embargo él es dominante!
Todo tan devoto.
Todo reflexionado.
—No bien ideado—
5 tú sí que has soportado.
Muchos lo encuentran aquí fantástico,
algunos horrible,
¿y quién me lleva a mí?
Pero quizá esto es sólo
10 ¡no lo sé tampoco!
El visitante se asombra:
Nada mal para un diesel.
¡No, a pesar de ello se hará el monumento del holocausto!
¿Monumento del holocausto?
15 Por qué no demoler la puerta de brandenburgo
Así funcionaría también con los vecinos.
¿Discontinuidad como ventaja de los noventa?
Ahora mismo ya te llama la plaza
¡Uno no se hace diez veces campeón del mundo con el desayuno equivocado!
20 Ven, Cinemaxte uno.
¿No somos todos un poco Debis, tú Sony Boy?
¡Mi casa, mi auto, mi bote!
Territorio de las Arkaden, nadie ayuda aquí.
No, a esa no le hablo.
25 No, ella lleva tacones altos.
No, no, no, ella ve en mí a un hombre viejo,
con un letrero colgado alrededor del cuello,
en el cual se lee
¡Por favor, no enviar a casa,
3 no puede manejar el computador!
Dame el desierto de obras adentro,
El cerebro se llena de mocos y flemas.

Sí, ¿esto puede ser porque todavía?
¿Potsdamer Platz?
35 ¡Bien, que hemos comparado!
Continúa en duelo familiar con Werner.

■ corazón ■

saltó en ■

■ marcha ■

Después de intensos viajes exploradores ■

■

■ salta en ■ cercano pa-

sado: ■

5

■

■ "sinfonía de cámara" ■

■

■ fría ■

■ dinámica ■

10

■

■ y ■

■

■ oportunidad ■

■

15

■ a comparar: ■

■ (...) ■

■ lo que tenemos aquí es ■

■

■ reconstrucción ■ de ■

20

■

■

realismo ■

■

■

25

■ visualmente llevado al punto ■

■

■

■

Javier Soto (Persus Nibaes)

(Puerto Montt, 1987) Escritor y profesor de Historia y Geografía. Publicaciones: «Cuentos prematuros y Poemas con espinas» 2003; «Ovejería de Hierro», libro de fotografía documental; el poema «Quepe», «Tren viejo» Editorial PEDCH, Universidad de Los Lagos; «poemas y cuentos durante el 2007» en la revista *La Brecha*; «Sombras bajo el paraguas», antología, Editorial Trompe; el año 2006 participa en «Cantoria de los Juglares», sitio web argentino reconocida por la UNESCO, que reúne poetas de los cinco continentes.

Entrevista a través de correo electrónico, viernes 14 de febrero de 2008

J.P. *¿Cuál es tu cercanía con la antipoesía?*

P.N. *¿Mi cercanía con la antipoesía? Recién le envié un sobre a Nicanor con los mecanografiados, la antología riesgo país. Estuve con Nicanor en las cruces en octubre y le gustó mi poema feria Rahue y corazón de paloma, entonces mi cercanía con la antipoesía sería que trato de continuar con otras ramas de ella como mi libro piernas que es una antipoesía erótica, según la francesa de la Sorbonne, es una poesía fetichista, ok, eso es antipoesía, la poesía nunca fue fetichista.*

J.P. *¿Qué provoca en el lector la distorsión de la poesía que está acostumbrada a escuchar? ¿Qué quiere el poeta?*

P.N. *Persus Nibaes quiere en el lector el antiaplausos, que el lector piense, no que diga ¡hay que bonito tu poema! No, que diga oye las gueás que escribes, pero tienes razón, eso es muy importante, la poesía debe sacar a la gente de la tele, de la farándula, de todo lo occidental, religioso, consumista, que no le sirven mas que a los ricos de derecha. Jodorowsky dijo que el arte debe curar como un chamán, eso creo que debe ser la poesía, pero para eso debes impactar, golpear fuerte para llamar la atención, sino no te pescan, entonces mas allá de escribir bien o tener ideas originales aquello es lo básico. Hay que llamar la atención del lector, para que piense y se olvide de la Boloco.*

J.P. *¿Qué es ser poeta joven hoy en Chile?*

P.N. *Ser poeta hoy en Chile es tener hambre, tener que bancarse que tu jefe y tus profesores sean unos ignorantes... tener que pagarte tú los pasajes para ir a encuentros, tengo todos mis libros inéditos porque hay que hacer tremendos proyectos para ganar los fondos del libro y el FONDART, yo no soy arquitecto ¿por qué tengo que hacer proyectos? Yo hago libros, escribo cuentos, poemas, novelas, (mi novela Chiloé esta siendo estudiada por una francesa). ¿Por qué quieren que me transforme en un experto en proyectos? Ser joven es tener a todos estos viejos pencas en contra tuyo. Obvio que me tengo que ir a EEUU, aunque odie ese país, pero me pagan por estudiar más de lo que me pagan aquí de profesor. Bueno toda esta rabia será para escribir mas antipoemas...*

Bastian Böttcher

(Bremen, 1974) Estudió en Bauhaus-Universität Weimar Mediengestaltung (Master que está orientado a los medios de comunicación electrónicos o digitales). **Premios y actividades:** editor y productor de DVD "Poetry presenciar (vol. 1)"; publica su novela *Megahertz* en el Rotbuch Verlag (2004); ha participado en numeroso encuentros de Poetry Slam por toda Alemania y es parte del equipo organizador del German International Poetry Slam.

Entrevista personal, Berlín 25 de abril de 2008

J.P. *Why Poetry Slam pleases so much to young people?*

B.B. Because people are fed up with television. People are sick of watching on screens. The people want real human communication. That's what poetry slam is about.

J.P. *Poetry slam is comedy?*

B.B. Of course not! Poetry Slam sometimes has comic elements, but it should definitely be seen as comedy. Poetry Slam should be deeper and more sophisticated than comedy.

J.P. *What is to be young poet in Germany?*

B.B. It is constantly travelling, having a BahnCard100, it's performing, it's acting, it's making money, it's prostitution, it's doing sports, it's networking, it's meeting friends, it's kicking the ass of certain academics, it's being serious, it's building up new structures. So I take big care, that I get payed correctly! 450 Euro for a reading. Poetry is luxury. (kind of) Luxury is always expensive. It's my way to criticize capitalism. I charge a lot of money, from the people, who can afford it. For everybody else my performance is free.

J.P. *Poetry Slam is a criticism of the traditional poetry. But, then, where is the traditional poetry?*

B.B. Well, I prefer to talk about "Spoken Word Poetry" (which is actually a form of POETRY) rather than "Poetry Slam" (which is actually just the name of an EVENT). We do not criticize the traditional poetry, we support the REAL TRADITION of poetry. In former days, when people weren't able to read, and printing wasn't invented yet, poetry was just SPOKEN POETRY. It was something you could share and read in public and learn by heart. It had a rhythm and a lyrical form. Lots of poetry from contemporary BOOKS has forgot about this tradition. It seems like poetry became a very silent and lonely pleasure. Most Spoken Word Poets are against this way to look at poetry. We think that poetry has a SOUND, a COMMUNITY and PHYSICAL QUALITY...

- J.P. *Harold Bloom says in an interview of the "Paris Interview": "Poetry Slam is the death of the art". What do you think about?*
- B.B. You can have ANY KIND of poetry at a Poetry Slam. So if people generalize and talk about "Slam Poetry" as a new form of poetry, it shows, that they don't know enough about this culture... of course there will always be very bad texts on poetry slams... and some slams in some cities are just horrible, but this is the same with books. There are some great books and a whole lot of bad quality books. Generalizing "Slam Poetry" is like generalizing "books"... of course critics have to judge every Spoken Word Poet as an individual ...
- J.P. *Is the poetry Slam, being reborn of the POLITICAL-TEXT?*
- B.B. It may be politics on a *new level*. Most Spoken Word Poems show new perspectives on old stuff. New perspectives on old problems. New (surprising) perspectives on boring issues....
- J.P. *How much money is invested in the production of "German International Poetry Slam"?*
- B.B. "German International Poetry Slam", which takes place every year in a new city... 1997 Berlin, 1998 Munich, 1999 Weimar, Düsseldorf, Hamburg, Bern, Frankfurt, Stuttgart, Munich, Leipzig, 2007 Berlin, 2008 Zürich, ... well, let's put it this way: At first in 1997, we've invested around 300 Deutsch Mark (150,- Euro), which is actually 'not a lot'... Now in 2007, we've invested around 50.000,- Euro... - I bet, that the amount will rise in Zurich 2008. One thing seems to be very important for me: the most important investment is the investment of passion and energy! - If you calculate the time and the work from all the volunteers, poets and helpers in money, then you would definitely have a total budget of at least 250.000 Euro. - But the outcome for me and my friends is actually priceless.
- J.P. *About Sushi: Why do you use so many Anglicism's in such a short poem. It is related to the French attitude (French academy) of prohibiting the Anglicism's in the language. Is the criticism this?*
- B.B. It's just the way I'm talking in everyday life (beside the lyrical form! Of course). German and English derive from the same roots. In fact English or anglosaxonian was first spoken in a region, which is now northern Germany and Netherlands. So why not bringing these branches back together?
- J.P. *"Sushi" is a very expensive meal in Germany, also "flaschenweise Piper". Is the use of Anglicism's related in the class business?*
- B.B. Why shouldn't poets eat expensive food. I have a hard job and I bear a big risk, living a poet's life.
- J.P. *"Sushi" it is poetry or rap?*

B.B. It is actually both. Some poetry can be rap, some rap can be poetry... Of course they not always are...

Rodolfo Hlouseck

(Chillan, 1977). Alumno de Periodismo en la Universidad de la Frontera, Temuco, desde el 2007. **Publicaciones:** *Amor y Sangre*; *Poemario de Ruta*; *Blues de la revolución*; y *Cancionero*. Poemarios Autoeditados; es incluido en *Poemics: poesía chilena contemporánea en comics*. Proyecto ganador del fondo del libro por la pintora Daniela Gallardo; además de numeras publicaciones en sitios de Internet. **Premios y actividades:** ha recibido *El Premio de la Crítica* en Valparaíso, Concepción y Temuco; ha realizado cortometrajes y un documental sobre la cultura mapuche, proyecto Fondart de La Araucanía (2001), titulado *Eluwün*; el año 2005 fue invitado al congreso de poesía Chilena del siglo XX organizado por la Universidad de Chile, en el cual presentó el ensayo: *Chillán: po-ética de la década del 90*; en enero del 2007 participó del primer encuentro de poetas jóvenes *Violento Sur*, Temuco.

Rodolfo Hlousek

Entrevista a través de correo electrónico, viernes 22 de febrero de 2008

J.P. *¿Cómo se entiende hoy una poesía joven? ¿Qué diálogo tiene con las otras poesías viejas?*

R.H. Creo que el diálogo se debe a las lecturas de teoría y de las publicaciones, por ahora, desde el sesenta (preocupación personal) y sus encuentros nacionales de poesía joven organizadas en Valdivia por Lara & Cia. Aquí es importante leer a Soledad Bianchi. «La poesía joven» nunca es joven como diría Lihn. A mi modo de ver es trabajo de formas y sentidos, colindando en el humor —empleo de Jorge Cid, Becerra, Hidalgo— (poetas jóvenes). Y salto de generaciones, traspasando lo lárlico y lírica crítica, a mi modo de ver. Creo que somos los poetas concientes de la tradición, pero queremos leer más y sentir más. Al decir de H.H. hace mucho tiempo que no deja de escuchar la palabra Chile en los textos emergentes. Creo que es una discusión pendiente refutar la institucionalidad.

Wolfgang Hoge

(1958, Alemania) Wolfgang Hoge vive como contador y poeta en Berlín desde 1994. Es un pionero en la escena del Poetry slam. Es Organizador del *Bastard Slams*, uno de los más importantes Poetry Slams de habla alemana. Ha participado en numerosos encuentros y es parte del equipo organizador del German International Poetry Slam.

Oscar Saavedra

(Santiago 1979). Licenciado en Educación, Universidad Tecnológica Metropolitana de Chile. **Premios y actividades:** becario de Fundación Pablo Neruda (2005); ha participado en el Taller de poesía *Balmaceda 1215* con Elvira Hernández; taller de teatro para profesores impartido por Patricia Tamargo ARCIS; organizador cine foro: *Pedagogía y Cine*. UTEM; editor revista *Paedagogus* (2000): Mención Honrosa del *I Concurso Nacional de Literatura Joven: Poesía y Cuento On Line*; segundo lugar *Concurso de Teatro Infantil, provincia cordillera* en dos ocasiones (2001 y 2003); mención Honrosa concurso de poesía *Conmemoración del trigésimo aniversario de la muerte de Pablo Neruda* (2005); mención honrosa *XXVII concurso nacional arte y poesía joven Universidad de Valparaíso*; ha participado en diversas lecturas de poesía en los que destacan: *POQUITA FE; II encuentro latinoamericano de poesía Actual; Fiesta de la Cultura; Día Internacional del libro; Feria del libro Usado*.

Oscar Saavedra Villarroel

Entrevista a través de correo electrónico, viernes 20 de febrero de 2008

J.P. *¿Por qué utilizas temas poco comunes para hacer poesía?*

O.S. No sé si son poco comunes, lo que sé es que son políticos, sociales, literarios, etc. A lo que le aplico un rompimiento, por ejemplo, al decir *policía beat*, destruyo una tradición sin que suene altanero desde luego que ya en sí era rebelde, antisistema o contracultural; me interesa poner en evidencias las influencias, tener en cuenta además la identidad de un pueblo y su literatura como punto de partida de una sociedad. Otro tema son las instituciones, que en el libro que escribo, llamado *DOPING HISTORICO* les llamo las INTIS, en donde el ser humano pone todo de sí olvidando incluso al mismo ser humano. Además, al escribir ficción en poesía, que le llamo una *ficciorealidad*, estoy mirando con ojos subjetivos en sí. Evidenciando poéticamente o denunciando a ratos arbitrariedades con el origen, el ethos, y las nuevas tendencias poéticas chilenas con toda la parafernalia capitalista que esto arroja. Para mí esos son temas importantísimos que en mi libro se van desglosando a través de cinco capítulos, cada uno un libro en sí mismo, de diferentes formas y contenidos.

J.P. *¿Cuál es tu cercanía con la antipoesía?*

O.S. Creo que la antipoesía ya fue un lugar común antaño y que ahora sólo los chicos la toman como punto de referencia, creo más en la poesía objetiva yanky como la misma poesía beat de la cual arrango: ginberg, por ejemplo, que son poéticas que anteceden e influyen a don Nicanor. Mi acercamiento es casi nulo, dado que busco los fonemas dentro de los poemas, no un discurso panfletario ni un discurso de índole institucional, ni carnavalesco ni me interesa hablar de las sillas, lo que hablo, una vez dijo por ahí un poeta, tiene más relación con lo que habla Zizek o Baudrillard que con lo que habla Nicanor Parra cuyo aporte a la poesía es grandiosa, pero en mí, creo no tener mucho contacto.

J.P. *¿Qué provoca en el lector al enunciar la realidad no poética (la piojera) en un poema? ¿Qué quiere el poeta?*

O.S. Difícil responder por un lector, tú quizá podrías responder a esa pregunta. Pero viéndola desde el punto de los comentario que ha suscitado lo que escribo, lo que les llama mucho la atención es la frase *coprofagia con los niños del mapocho* o el personaje Bolchevique Emotion, que luego en los libros siguientes es PachaHombre, en fin: creo que choca, es un choque placentero y rebelde a ratos, es un lugar común además, que tiene que ver con los contextos literarios, sociales y de tribu. Lo que quiero es dar una visión panóptica de esta tierra que podría ser otra y otra, porque las conductas que se repiten, en especial a lo que se refiere la cultura aburguesada. Además la intencionalidad de la poesía que escribo, tiene que ver con abrir los ojos a los mismo poetas, escritores o artistas, decirles a todos: párenla ya de tanto webeo, hay que hacer cosas, el artista es un actor social y no un sujeto sin pensamiento que camina por las calles. De ahí comienzan los escritos en donde la sociedad de consume de reconstruye para luego generar lo que, Bolchevique Emotion le llama la fundación/revolución. Una política del abandono.

J.P. *¿Qué es ser poeta joven en Chile? ¿Qué es ser joven?*

O.S. ¡Splunch! Hace años, cuando ingresé a Balmaceda 1215, les dije a todos yo mato mi juventud, para no ser viejo. Entonces renuncié a ser poeta joven, a ser poeta fashion de pasarela, como dice mi libro. Auque acá en Chile se dice poeta joven incluso a escritores de 39 años, es decir, ese es un concepto es una careta o caricatura cronológica de un poeta. Yo no creo ni en la juventud para escribir ni en la adultez, no creo en el concepto cronológico ni en el crono de la palabra. En lo que creo es en la inteligencia y la creatividad, ambas unidas, son capaces de formar obras que tengan la capacidad de traspasar el lugar común, el espacio básico de un lugar obvio. Sin embargo, el mismo hecho de ser un poeta joven a Chile, significa, si no estás aliado a un poeta “consagrado” distanciamiento y exclusión. Pareciera que todo el tiempo el sistema con sus telarañas te dice: sé viejo. Entonces he dicho que nacen niños viejos, antes incluso de decir su primera palabra, así mismo es fácil matar la infancia para creerse joven y ejercer presión a los años que quedan por crear. Lo más parecido al concepto poeta joven en Chile para mí, es la precipitación por publicar y ser ansiosamente aceptado. ¿Qué es ser joven? Es no ser un tipo FOME, lleno de estrías ahí en el entendimiento, un Cirilo Gruñón cualquiera, es vivir la vida mirando el sol de frente. Ser joven no es sinónimo de adolescente, en donde la búsqueda es lo primordial no; tampoco tiene que ver con la epidermis ni con los dolores musculares, no; tiene que ver con el tedio, en no ser un tipo que murió antes de nacer.

Lydia Daher

(Colonia, 1980) Poeta-Slamer y cantante. **Publicaciones:** (2008) *Kein Tamtam für diesen Tag: con acompañamiento musical (Audio-CD)*; *Poetry Slam 2004/2005: lo mejor de todo un año Spoken Word Performances*; entre otras publicaciones. Ha participado en numerosos encuentros de Poetry Slam televisados y también ha sido invitada a los German International Poetry Slam.

Organización del Evento

Entrevista a través de correo electrónico con Roxana Miranda Rupailaf, viernes 22 de febrero de 2008

J.P. *¿Cómo se organizó Riesgo País?*

R.M. Parte de varios encuentros de poesía joven que se venían dando desde enero del 2007 en la zona sur. En Temuco se organizó algo que se llamaba “Violento Sur” y que pretendía juntar a los poetas jóvenes del sur. La propuesta era simple y clara era una instancia autofinanciada donde simplemente nos juntaríamos a intervenir lugares como cementerios, hospitales, plazas y bares. Quiénes estaban a cargo de esto eran: Gerardo Quezada, Ramiro Villarroel, Camilo Herrera y César Cabello. Allí, nos conocimos y desde ese escenario fue gestado “Riesgo País” como espacio de diálogo y de encuentro poético. La idea fue de muchos, queríamos volver a encontrarnos e intentar hacer algo más sistemático y riguroso. El equipo Riesgo ha sido variado, con gente de distintas regiones y también con distintos gustos poéticos. El primer equipo de Riesgo estaba conformado por Ernesto González, Héctor Hernández, Ángel Valdebenito, Rodolfo Hlousek, Gerardo Quezada, Guido Arroyo y Roxana Miranda. Postulamos al proyecto del Fondo del Libro y lo rechazaron. En este proceso el equipo de trabajo fue cambiando por un equipo más local. A mediados de año el equipo estaba conformado por Bruno Serrano, Felipe Becerra, Camilo Herrera, Cristina Bravo, Gerardo Quezada, Guido Arroyo y Roxana Miranda. Y finalmente este fue el equipo que organizó el encuentro. Se comenzó a organizar a mediados de febrero queríamos presentarlo al Fondo del libro. Riesgo país en sus inicios era un encuentro intergeneracional, que problematizaba los temas y la difusión de la poesía en el Chile actual. No nos ganamos este proyecto y decidimos autofinanciarlo ó buscar el financiamiento. Finalmente, fueron los propios poetas los que financiaron sus pasajes y nosotros como equipo nos preocupamos de editar la muestra poética, de los almuerzos y el hospedaje.

J.P. *¿Cómo financiaron el encuentro?*

R.M. Nos auspicio la Universidad Austral. La verdad es que conseguir este auspicio no fue tan complicado, pues en la Universidad teníamos el apoyo de Yanko González quien también es poeta y que comprendió perfectamente la necesidad de llevar a cabo el encuentro. Gastamos setecientos mil pesos y lo único que se nos exigió fue lecturas poéticas y difusión por supuesto.

J.P. *¿Cómo eligieron a los poetas invitados?*

R.M. Fue una decisión en conjunto. Es complicado decidir cuáles serán los invitados, pues todos tenemos gustos distintos y, obvio, que todos queremos invitar a gente distinta

J.P. *¿Por qué aceptaron participar los invitados? ¿Alguien no lo hizo?*

R.M. La invitación fue simplemente para un encuentro de poetas jóvenes en Valdivia donde lo que se ofrecía era un espacio de lectura junto a invitados regionales, la publicación de una muestra poética y, por supuesto, un lugar de alojamiento por tres noches más las respectivas colaciones. Los que no pudieron asistir al encuentro más bien fue por temas académicos, compromisos, etc. Aunque, claro, comprometieron su asistencia para el próximo encuentro.

J.P. *¿Dónde se realizó el encuentro?*

R.M. El encuentro se realizó en Valdivia. Los invitados se albergaron en una casona en Niebla. Se contrató un bus para que los trasladara de noche. Las lecturas se llevaron a cabo en las dependencias del Museo Histórico y Museo Phillipi. Sala Ainilebu y Bar “Las Gringas”. La última lectura se realizó en la playa grande de Niebla.

J.P. *¿Qué tipo de publicidad hubo?*

R.M. Se realizó un afiche diseñado por Gerardo Quezada. Se hicieron 100 afiches los cuales se pegaron en diferentes puntos de la ciudad. Los logos de los locales y de la Universidad se incluyeron en la parte inferior del afiche. Se invitaba principalmente al público joven y a quienes les interesara el ámbito de la Literatura.

J.P. *¿En qué consistió el encuentro?*

R.M. Se realizaron seis lecturas de poesía, tres presentaciones de libros, una revista y dos lecturas críticas.

J.P. *¿Por qué tiene la connotación de “encuentro nacional”? ¿Dependió de eso el financiamiento por parte del auspiciador?*

R.M. No, no dependía de eso. Encuentro Nacional, porque si bien no se puede representar a todos los territorios de una vez queremos que en eso se vaya transformando en un encuentro que convoque las voces líricas más representativas del escenario poético nacional.

J.P. *¿Qué se hará con la antología?*

R.M. La muestra poética sólo contó con 50 ejemplares que fueron distribuidos entre los poetas asistentes. Actualmente, se está en busca de más recursos para una reedición.

J.P. *¿Asistieron poetas Mapuche?*

R.M. No, casi no habían poetas mapuche. Considerando que casi fueron cincuenta los poetas reunidos, los nombres mapuche que figuraban eran sólo algunos: *Bernardo Colipan, Paulo Wirimilla, Cristián Antillanka, Juan Huenuan, César Cabello, Tamym Maulen, Ivonne Coñuecar y Roxana Miranda Rupailaf.*

La Roma Slam de poesía

Primer viernes de cada mes
Amante abierto: rima y estructura

mic breath
GANADOR DEL SLAM ANTERIOR

Kedjapote Soundsystem
tornamesas

con los mos:
Kiko Ewok de Oztek 732

/// miero abierto para ///
músicos, poetas, mos

¿Qué es un Slam de Poesía?
Es una competencia de poesía que pone énfasis tanto en la escritura como en el performance, animando a los poetas a enfocarse en lo que están diciendo y en cómo lo están diciendo.
Se selecciona a 3 jueces del público y se les solicita que escriban una calificación (entre 0 y 10). De las calificaciones recibidas la más alta y la más baja son descontadas y las intermedias son sumadas para dar el total de 0 a 20.

Reglas:
3 rondas x 3 minutos máximo por poema.
cada poema debe ser de creación propia.
no se puede utilizar apoyos, disfraces o instrumentos musicales a excepción del cuerpo.

Todos los interesados en participar pueden registrarse en el lugar media hora antes del comienzo del Slam.
Para preguntas e informes escribenos a:

tochtliproductions@yahoo.com.mx
la gringa_x@yahoo.com.mx

6 JULIO 2007
9 PM
DONATIVO 20 PESOS

Taberna Red Flu
Orizaba 145 - Roma
M. Insurgentes - M. Hospital General
Metrobus Sonora

URL: <http://zapoteca.radiolivre.org>

Poesía chilena redefiniendo los espacios urbanos (los bares).

**por la
poesía
o la
fuerza**

**28 de mayo
bar uno**
20hrs
Bombero Nuñez esq. Bellavista

Sebastián Herrera
Eliás Hienam
Marcela Saldaño
Juan José Podestá
Rodrigo Gómez
Héctor Hernández

Antonio Sepulveda
Kaleidoskopios
Drogas visuales

VISION VISOR



INVITADOS: David Anímir (Santiago)/Agustín Hidalgo (Santiago)/Felipe Becerra (Valdivia)/Camilo Herrera (Temuco)/Sébastien Baeza (Santiago)/Clady's González (Santiago)/Rodrigo Gómez (Santiago)/Marcela Parra (Valparaíso)/Guillermo Arroyo (Valdivia)/Ernesto González Barnet (Santiago)/Ángel Valdebenito (Freire)/Andrés González (Santiago)/Marcelo Guajardo (Santiago)/Nicolas Said (Puerto Montt)/Rodolfo Housek (Chillán)/Milton Leiva (Chillán)/Jorge Cid (Concepción)/Juan Pablo Pereira (Santiago)/Gerardo Quezada (Temuco)/Tammyn Maulen (Santiago)/Cesar Cabello (Temuco)/Dafne Meez (Temuco)/Victor Cifuentes (Temuco)/Patricio Alvarado (Temuco)/Cristián Antillanka (Osorno)/Bruno Serrano (Valdivia)/Marcos Arcaya (Santiago)/Roxana Miranda (Osorno)/Persus Nibates (Osorno)/Cristián Acdo (Santiago)/Cristina Bravo (Valdivia)/Héctor Hernández (Santiago).

Yanko González/Paulo Wirimilla/Heddy Navarro/Bernardo Colipam/Yenny Paredes/Bruno Serrano/Ricardo Mendoza/Mario García/Verónica Zondek.

RIESGO PAÍS

Encuentro Nacional de poesía, Valdivia 2007
16-17-18 de Noviembre
Universidad Austral

Patrocinado por  Universidad del Estado de Chile

Coordinación de Eventos
Instituto de Fomento y
Desarrollo Regional

Auspician  Museo de Sillo

dibam  COM **CATELAS GRINGAS**
Categoría: LITERATURA, 2007-2008

Muestra fotográfica POTSDAMER PLATZ, Berlín.



Bibliografía:

Barbero, Martín. (2001). *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Editorial Serie Nuevo Siglo. Pittsburg.

Barkunin, Mijail A. Disponible en: <http://alcoberro.info/v1/anarquisme4.htm>

Barrios, Castro; Coria, González y Martínez, Taddey. (2007): *La relación global - local: Sus implicancias prácticas para el diseño de estrategias de desarrollo*, Edición electrónica gratuita. Disponible en: www.eumed.net/libros/2007a/

Beck, Ulrich. (2002): *La sociedad del riesgo global*. Ed. Siglo XXI. España.

Berryman, Phillip. (1989): *Teología de la Liberación*. Editorial Siglo XXI. México.

Bonair-Agard, Roger y otros. (2000). *Burning down the house. Selected poems from the nuyorican: poets café national slam champions*. Soft Skull Press, Inc. New York.

Bousoño, Carlos. (1985): *Poesía Poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*. Ediciones Júcar.

Bruce-Mitford, Miranda. (1997): *Signos y símbolos*. Editorial Diana. México.

Brunner, José Joaquín; Barrios, Alicia y Catalán, Carlos. (1989). *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Editorial FLASCO. Chile.

Canclini, Néstor García. (1992): *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.

Cárcamo, Luis y Mazzotti, José. (2003). En: REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA Año XXIX, N° 58. Lima-Hanover, 2do. Semestre de 2003, pp. 9-19.

Carrasco, Iván. (1990). *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Editorial Universitaria. Chile.

Carrasco, Iván. (2002): *Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Estud. filol. [online]. 2002, No. 37, pp. 199-210. Disponible en la World Wide Web: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002000100012&lng=es&nrm=is.&tlng=es

Castillo, Fernández y Barbero, Santos.(1973). *Delincuencia juvenil. Cursos y congresos de la Universidad de Santiago de Compostela*. España.

CELADEC (ed.). (1981). *Realidad latinoamericana y alternativa pedagógica*. Perú.

Cervantes, Miguel. (2004): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid.

Cioran, E. M. (2001). *Breviario de Podredumbre*. Traductor: Savater Fernando. Editorial SUMA DE LETRAS S.L. Colección Punto de Lectura. Madrid. España.

Encuentro Nacional de Poesía Riesgo País. Valdivia 2007. (2007). Valdivia, Chile. Editorial Alquimia.

García, Luis Britto. (1991): *El imperio contracultural del rock a la modernidad*. Editorial Nueva Sociedad. Venezuela.

García, Oscar Azócar. (2004). *Apuntes sobre el estado actual de la conciencia y la cultura política del pueblo chileno*. Memoria de título de la carrera de sociología. Santiago. Chile.

Gasset, Ortega. (1961). *Obras completas: tomo V*. Ed. Revista de Occidente. España.

Gasset, Ortega. (1961). *Obras completas: tomo I*. Ed. Revista de Occidente. España.

Gasset, Ortega. (1961). *Obras completas: tomo III*. Ed. Revista de Occidente. España.

Gerhart von Westerman. (1956): *Knaurs Konzert Führer*. Roemersche Verlagsanstalt Th.Knaur Nachf. München.

Glazner, Gary Mex. (2001). *Poetry Slam: The competitive art of performance poetry*. Manic D Press. San Francisco.

Gurrieri, Adolfo y otros. (1971). *Estudios sobre la juventud marginal latinoamericana*. Editorial Siglo XXI.

Jorge Arnoletto, E. (2007): *El impacto de la tecnología en la transformación del mundo*. Edición electrónica gratuita. Disponible en: www.eumed.net/libros/2007c/333/

Kerstin Fritzsche. (2007): *¡Poeta, te toca!: poetry slam en Alemania*. Goethe-Institut, redacción Online. Traducción Augusto Gely. <http://www.goethe.de/ins/es/mad/kue/lit/es2106827.htm>

Mattelart, Armand (1974): *La Cultura como empresa multinacional*. Editorial Galerna. Buenos Aires.

McAlpine, Liam M. (2007): *Spoken Word Poetry and the Academy: Sincerity, Intimacy, and the spoken/Griten Binary*. A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University. Ohio. EEUU.

Morales, Leonidas. (1990): *Conversaciones con Nicanor Parra*. Editorial universitaria. Chile.

Neumeister, Andreas y Hartges, Marcel. (1996). *Poetry! Slam!: texte der pop-fraktion*. Hamburg. Deutschland.

Orozco Vera, María Jesús. (1995): *La narrativa femenina chilena (1923-1980): escritura y enajenación*. Anubar Ediciones. Zaragoza. España.

Ossa, José Luis y otros. (2006). *XIX. Historias del siglo diecinueve chileno*. En: *El sacrificio es lo único que queda al honor del caballero*. Andrés Baeza. (comp.). Editorial Vergara. Santiago. Chile.

Rodríguez, Félix. (2002). *El Lenguaje de los jóvenes*. Editorial Ariel. España.

Salvador, José Álvaro. (1975). *Para una lectura de Nicanor Parra. Proyecto ideológico y el inconsciente*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla. España.

Sergio Mansilla Torres. (2006): *Lírica chilena de fin de siglo: la "revolución neoliberal" y su representación poética en la poesía post Neruda*. Buque de Arte. Ed. Sergio Mansilla. Osorno, Chile: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. Publicación electrónica 30 de marzo de 2006. Disponible en: http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo_82.shtml

Sergio Mansilla Torres. (2007): *El paraíso vedado. Ensayos sobre la poesía chilena (1975-1995). Capítulo 8. Política de la poesía del contragolpe*. Buque de Arte. Ed. Sergio Mansilla. Osorno, Chile: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. Publicación electrónica 7 de septiembre de 2007. Disponible en: http://sergiomansilla.com/revista/poeta/libros/articulo_204.shtml

Unamuno, Enrique. (2001). Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura-/aispi/italiano.htm>

UNESCO. (1999): *Conferencia General 30ª reunión*. París. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001179/117937S.pdf>.

Vargas Hernández, J.G. (2007): *La culturocracia organizacional en México*. Edición electrónica gratuita. Disponible en: www.eumed.net/libros/2007b/

Vargas Llosa, Mario. (1998): *Grosz y Renzo Piano en Postdamer Platz*. El PAÍS N° 723. Disponible en: <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/%C3%9Cbungsmaterial/Material/Sintaxis-Textos.htm>

Verdugo, Patricia. (2003). *Allende: Cómo la casa blanca provocó su muerte*. Editorial Catalonia. Santiago. Chile.

Zarzuri Cortés, Raúl. (2000): *Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: Las tribus urbanas. Última Década* [en línea]: Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=19501304>
ISSN 0717-4691