



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y  
HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

Ciudad, estética fragmentaria y marginalidad: rap como forma de rebeldía y mecanismo contra la anestesia del sujeto en *Laberinto* (2011) de Derechos Reservados.

Informe de seminario para optar al título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura.

Estudiante: Ángela Muñoz Juárez.

Profesor Guía: Javier Bello.

Santiago de Chile

2022

*Pasan pasos, miran miro,  
no hago caso si es que hay ruido,  
me concentro y sigo,  
llevo adentro un pensamiento vivo,  
verde, avanzo, a ver descanso, igual motiva,  
ahí, en esa banca, si ahí, en la otra esquina.  
Me siento en una banca, no hacer nada,  
¿Quién no lo ha hecho?,  
Siembro buenas palabras  
pa' ver si un buen mundo cosecho,  
intento ser mejor, no me doy por satisfecho,  
el que sabe a dónde va, anda derecho.*

Derechos Reservados (2008)

## TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de contenidos .....	3
Dedicatoria.....	4
Agradecimientos.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1: Sobre la estética residual, la imagen de la ciudad y el problema de la voz poética en <i>Laberinto</i> de Derechos Reservados.....	15
Capítulo 2: La rebeldía del sujeto poético de <i>Laberinto</i> .....	29
Capítulo 3: El dolor y la superación de la anestesia del sujeto posmoderno en <i>Laberinto</i> .....	42
Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	57

## **DEDICATORIA**

A todos los que “hacen rap piola”.

A los niños y niñas que se niegan a crecer.

A los soñadores de todas las épocas, para que no nos cansemos nunca de sembrar fantasía  
en el suelo fértil de la mente humana.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su infinito amor y apoyo. A mi mamá por dejarme elegir mi camino con empatía y en libertad, por siempre creer en mis capacidades y mostrarme la importancia del estudio y la lectura. A mi papá por transmitirme su amor por la música y por acercarme al oficio de la imprenta que me acercó a la literatura. A mi hermana por regalarme postres y sonrisas cuando el estrés me hacía llorar. A mi abuela, por su ternura y calidez en cada gesto de cariño. A mi compañero del alma, Salva, por ser mi amigo, por hablarme con sinceridad y amor, por creer en mí siempre y por haberme mostrado el rap en la biblioteca del colegio ese día y liberar mi poesía de su jaula. A mis amigas y amigos, a los que siguen siendo y a los que ya no, a la Vania, a la Kari, al Pipe, al Jorge, al Richi, a la Mili, al Jean, al Fabián, a la Naty, al Fabri, a la Niko, al Japi, a la Fran, a la Katy, a la Denisse y Nicole, a los cabros de Pléyades, los de la Barca, a los del LEA y del Artístico, cada uno de ustedes ha formado mi persona dejando un poco de sus mundos en el mío. Por eso y tanto más, gracias. Al profe Javier Bello, por su sinceridad, paciencia y calidez, por ser más que un profesor y convertirse en un amigo cercano en cada clase. Por ayudarme a hacer la tesis del tema que quería y estar pendiente de mí cuando la vida se puso difícil. Muchas gracias.

A Mantoi, Matiah Chinaski, el Fen y la Mente Sabia, por compartirme sus saberes y dialogar conmigo cuando no había nadie más allí. Gracias por hacer lo que hacen.

A los amigos fantasmas de siempre, Octavio Paz, Huidobro, Neruda, García-Márquez, Bolaño, Pizarnik y Mistral, por alimentar mi verba para hablar de esta América hermosa con sus poéticas Andinas y mágico-creadoras. Gracias por permitirme mirar en su legado.

## INTRODUCCIÓN

*Derechos Reservados* es una banda de rap chileno conformada por Matiah Chinaski, Mantoí y Dj Fen. Es un grupo *underground*<sup>1</sup> que se desarrolla de manera autogestionada, al margen de los sellos discográficos. La banda se da a conocer en el año 2011 con el lanzamiento del disco *Laberinto*, el cual fue difundido gratuitamente por distintas plataformas de internet. Las letras fueron compuestas por Matías Castillo (Matiah Chinaski) y Germán del Sol (Mantoí), ambos raperos santiaguinos de 33 años provenientes de estratos sociales opuestos. Mientras que Matías creció en la periferia de Conchalí y estudió periodismo, Germán pasó su infancia y adolescencia en San Carlos de Apoquindo y cursó la carrera de Letras en la Universidad Católica. Antes de conformarse como banda, ambos raperos ya se habían hecho conocidos entre los jóvenes aficionados a la cultura Hip Hop por sus proyectos como solistas. Durante el año 2008, Mantoí lanzó su primer disco *Buskapalabras* vía *Youtube* y Matiah Chinaski realizaba conciertos con su grupo de rap *Mente Sabia Crú*, con quienes continúa trabajando actualmente. Por otro lado, Mantoí ha publicado cuatro libros en Editorial Cuarto Propio (*El Percatarse*, *Lago*, *Viento Norte* y *Huellas Recientes*) bajo el pseudónimo de Tristán Vela y ha lanzado un total de 12 discos hasta la fecha. Chinaski, por su parte, forma parte de varios proyectos musicales entre los que se cuentan *Mente Sabia Crú*, *Miserables con suerte*, *Ventana Abierta* y, el más reciente, *La Brígida Orquesta*, un proyecto que mezcla el rap con la música orquestada y que ha ganado popularidad y visibilidad en medios como *CNN*.

Si bien no existe una historia oficial del Hip Hop, debido a que es una comunidad no jerarquizada y que se construye desde una multiplicidad de perspectivas y esferas sociales que dialogan entre sí, ha habido intentos por parte de los mismos miembros de la comunidad por cristalizar huellas que permitirían seguir el rastro de quienes han contribuido a mantener vigente la cultura en nuestro país. En este caso, se utilizará la investigación de Pedro Poch Plá, en su libro *Del mensaje a la acción* (2011), en donde formula lo que para él constituye

---

<sup>1</sup> Según la RAE, corresponde a un movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias. En nuestro país, la denominación *underground* se comienza a utilizar en la década de 1960 para designar lo irregular, lo clandestino y conspirativo. Posteriormente se utiliza para referirse a subculturas juveniles cuyas manifestaciones culturales y artísticas eran representativas de una nueva sensibilidad alternativa y reaccionaria con respecto de su época. "Underground" en Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97577.html>.

parte de la historia del Hip Hop chileno desde 1984 hasta el 2011. El autor enfoca su investigación en el rescate de las expresiones populares de la cultura Hip Hop de nuestro país, poniendo el foco en el relato de las experiencias de jóvenes que se organizan de manera autogestionada y al margen de la industria musical, a diferencia de los grupos que se han dado a conocer mediante su inserción en los sellos discográficos, los cuales tienden a la reproducción de ideologías capitalistas:

“Es un intento por rescatar de las garras del olvido, la experiencia y la lucha de quienes viven el HipHop y lo llevan a cada escenario de su enorme caminar, de los que se juntaron un día y decidieron levantar un taller y organizar un colectivo, y relacionarse con otros, que sin ser raperos también vivían una vida de lucha contra la injusticia” (Poch Plá 23).

Así, tomando como base la investigación de Pedro Poch Plá, el Hip Hop es una forma de hacer comunidad entre personas que habitan un contexto de marginalidad y que, a través de distintos medios artísticos como el *rap*, *graffiti*, *break dance*, *DJing* y el *beat making*, reaccionan en contra de lo establecido mediante la apropiación del espacio que habitan:

“El HipHop es una especie de recipiente cultural en que entran y salen diversas expresiones artísticas, sociales, y valóricas. Se habla, por tanto, de que está compuesto por ramas que crecen a partir de un tronco común. Ese tronco es el HipHop, y cada una de sus ramas, son las expresiones que de él salen y que a él llegan. Hoy se habla de muchas ramas, se incluye la educación popular, el conocimiento, la hermandad, la autogestión, el respeto, la administración, la producción, la economía popular, etc. Pero en un inicio se contaba básicamente con cuatro ramas, que fueron las fundamentales y que dieron origen a esta cultura (...) entre ellas se encontraban los *DJs* y los bailarines de *breakdance*, pero también estaban los *raperos* y los *graffiteros*. (Poch Plá 103).

Poch Plá, divide la historia del Hip Hop chileno en dos grandes generaciones: “La vieja escuela” que incluye a las *Crews* (grupos/colectivos) que se juntaban en Bombero Ossa a fines de los 80’s hasta mediados de los 90’s y “La nueva escuela” que aparece a fines de los 90’ hasta el 2011. Según el autor, a diferencia de sus antecesores, quienes se enfocaron mayormente en las expresiones del *breakdance*, La nueva escuela destaca por darle mayor importancia al testimonio por medio del rap (Poch Plá 101):

“El raperos es, ante todo, un comunicador social: rapea a partir de sus vivencias cotidianas, de lo que va viendo, sintiendo y analizando, y así sucesivamente va ascendiendo en una escala de complejidades hasta llegar a plantear a través de sus canciones temas de relevancia nacional o local” (Poch Plá 111).

En este sentido, *Laberinto* es un proyecto que me interesa dar a conocer como una propuesta discursiva, cuyo valor poético recae en que se presenta como un registro testimonial de ciertas subjetividades, que manifiestan un tipo de rebeldía hacia la cultura capitalista, fundamentada principalmente en la búsqueda de experiencias significativas en la ciudad, un espacio pensado para el intercambio comercial en las sociedades capitalistas. La rebeldía del sujeto se manifiesta en el rechazo hacia la sociedad de consumo y del espectáculo, lo que hace que este se margine de la sociedad, experimentando fuertes sensaciones de soledad y de dolor, las cuales se reivindican en el rap como forma de superación de la anestesia sensorial que padecen los individuos de las sociedades capitalistas.

La búsqueda de nuevas experiencias en la ciudad implica una actitud rebelde de parte del sujeto poético, quien se rebela en contra del orden social establecido al proponer nuevas formas de habitar en este orden. Según Moulian:

“los poderes, que son relaciones plurales y dispersas en las circunstancias de la cotidianidad, se concentran hacia arriba, en el Estado, el cual acapara y monopoliza decisiones, anula o minimiza los otros poderes verticales sometiendo a la lógica global de un diseño racional y planificado, a la totalización artificiosa de una sociedad ordenada desde arriba” (Moulian 19).

Estas nuevas formas de habitar se manifiestan a nivel intelectual en el sujeto, ya que este se rebela contra el orden establecido al negarse a entender la ciudad como un centro de intercambio comercial solamente, por medio del uso de la imaginación y del lenguaje del rap como herramientas de transformación de la realidad.

En el terreno del arte, Jameson asegura que hay una extinción de lo sagrado y de lo espiritual, lo cual ha provocado una profunda materialidad que es ineludible (Jameson 123). El autor denomina los productos culturales de la postmodernidad como “media” y se definen por tres rasgos principales: (1) poseen un modo artístico o producción estética, (2) son creados con una tecnología específica que se organiza en torno a un aparato o máquina y (3) pertenecen a una institución social. El autor expresa que “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” lo que crea una “frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso” (Jameson, 29).



A partir de esta obra se puede realizar una reflexión acerca de las formas que ha adoptado la cultura latinoamericana en la actualidad: ¿cuáles son los imaginarios y los gestos que la componen?, ¿quiénes realizan estos gestos?, ¿en qué espacios y con qué propósito se expresan los sujetos que dan voz a estos imaginarios de la postmodernidad, siendo la ciudad el epicentro cultural en el que proliferan símbolos y subjetividades deshilvanadas entre sí? La importancia de cuestionarnos acerca de nuestro presente recae en que es necesario definir de qué se trata el concepto de la postmodernidad, un término que se ha utilizado de manera ambigua por los medios, impidiéndonos visualizar nuestra realidad de manera crítica. Tal como expresa Jameson:

“Si no adquirimos algún sentido general de una dominante cultural, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, como diferencia fortuita o como coexistencia de una hueste de fuerzas diversas cuyo impacto es indecible” (Jameson 31).

Beatriz Sarlo propone que en la actualidad nuestra sociedad se ha ido descomponiendo en diferentes escenarios culturales que rompen con las ideas clásicas sobre la sociedad como una comunidad atendida a un territorio, a una lengua y a ciertas tradiciones. La globalización y la progresiva desterritorialización de las culturas ha producido fisuras que afectan los sentidos de pertenencia de los sujetos (Sarlo 56-57). Asimismo, el mercado ha reubicado “lo culto” y “lo popular” en condiciones semejantes, engendrando las industrias culturales de los medios masivos, los que agrupan las prácticas folclóricas y artísticas, los saberes académicos y la cultura industrializada (Canclini 17-18):

“Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente ‘expresión’ de sus creadores” (Canclini 18).

En este panorama culturalmente diverso es que se producen las experimentaciones transculturales en las que hay renovaciones lingüísticas, de diseño, de formas de urbanidad y de las prácticas juveniles (Canclini 48). *Laberinto* aparece entonces como un producto propio de este nuevo panorama cultural en el que se transgreden constantemente los límites entre un espacio y otro, naciendo en las fisuras que separan los distintos escenarios culturales que componen la postmodernidad. Jameson define como un rasgo característico de la postmodernidad es la intertextualidad o “la conjunción de fragmentos sucesivos” que crean

un todo que representa finalmente una experiencia que agrupa una conciencia colectiva, lo cual aparece como una diferencia sustancial entre los productos artísticos de nuestra época y “la obra maestra” del modernismo (Jameson 138).

Así, *Laberinto* abre la discusión en torno a los límites de la obra literaria, al ser una experimentación discursiva sobre la que influyen los medios masivos de comunicación y la internet en la forma de transmisión de este material, que pasó por un proceso de creación textual antes de consolidarse como un disco de rap, información se expone explícitamente en el contenido de la obra. En este sentido, la obra se potencia por medio de lo musical, completando las imágenes poéticas a través de la música, lo que en nuestra tradición cultural ya ha sucedido anteriormente, en la década del 70’, con el caso de La Nueva Canción Chilena. Este movimiento se basaba en la recuperación de la música folclórica por medio de la incorporación de esta tradición a los ritmos nuevos que practicaban los cultores de la época. En esta recuperación hubo un interés por rescatar también el legado de escritores como Pablo Neruda y Nicanor Parra, puesto que constituyen parte de nuestra identidad cultural, una identidad que se ha transmitido especialmente por medio de la palabra como forma de memoria y cristalización de los ideales que dan forma a nuestra cultura. Así, el discurso se ha consolidado como una forma de hacer cultura que es propia de lo latinoamericano, ya sea desde el registro literario o desde la oralidad, pues el énfasis está puesto en la necesidad de establecer narrativas sobre las diversas experiencias que conforman nuestra cultura y de conservar estos relatos en una memoria que es colectiva y que, por ende, se va actualizando a medida que va pasando el tiempo.

El problema de la autoría es algo que se acentúa en este tipo de obras experimentales, pues no hay una separación clara entre el emisor y el receptor. De este modo, es preferible utilizar el término de “audiencia” para hablar acerca del receptor de la obra, ya que, al ser una obra musical, la experiencia del destinatario deja de ser individual y se vuelve colectiva. De la misma forma, el hablante poético de la obra no es único, sino que puede ser colectivo en la medida en que el sujeto de la enunciación es portavoz de una comunidad que se agrupa en términos ideológicos e intelectuales y que reúne las subjetividades que manifiestan una rebeldía intelectual con respecto a los ideales de nuestra época. Así, el sujeto poético de *Laberinto* no es fijo, sino que es un individuo dividido, el que Deleuze y Guattari

denominaron como *dividio*, es decir, un sujeto fragmentado, nómada y rizomático, cuya subjetividad tiene diversos puntos de encuentro, que se ubica en “un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, ni memoria organizadora o autónoma central, definido únicamente por una circulación de estados” (Deleuze y Guattari 57). No obstante, para facilitar el análisis de la obra, se utilizará el término “sujeto poético” cuando podamos registrar contenidos desde la enunciación, es decir, ciertas marcas en el texto, provenientes desde el lado del emisor ficcionalizado, en este caso, del rapero, que permitan configurar algo más que el registro de meras voces poéticas.

En el primer capítulo de este trabajo se abordará la estética de lo residual, por medio de la cual se construye tanto la imagen de la ciudad, como la del sujeto, así como también el problema de la voz poética, la cual emerge entre medio de las otras voces que son parte de la ciudad. La imagen de la ciudad se construye por medio de fragmentos de imágenes de espacios, objetos, personajes y voces que forman parte del paisaje urbano a modo de *collage*. El espacio de la plaza y la calle aparecen como sitios que el sujeto resignifica en tanto espacios de reflexión en solitario y de creación poética, resaltando sobre todo la banca y la cuneta como sitios que emulan el espacio del escritorio en la vía pública. Asimismo, aparecen imágenes del interior del hogar, destacando el espacio de la habitación y del escritorio, en los que suele aparecer el sujeto creando en solitario, usualmente en medio de la penumbra. El sujeto aparece separado de las partes que lo constituyen metonímicamente, apareciendo sus extremidades, huesos, mente y cuerpo como sinécdoques de éste. El problema de la voz poética se hace notable a propósito de la disgregación sensorial del sujeto, debido a que ésta emerge entre medio de las otras voces que forman parte del paisaje urbano, las cuales se hacen presentes como registros del habla cotidiana de los transeúntes y que dialogan con el sujeto poético mientras camina por la ciudad, una narrativa recurrente de los textos. Esta multiplicidad de voces se acentúa además por el hecho de que el *corpus* tiene dos autores que dialogan y discuten también entre ellos, por lo que hay un tratamiento caótico de los registros de habla, lo que dificulta muchas veces la tarea de establecer un patrón coherente de la procedencia de estas voces, cuestión que es reconocible en múltiples textos de las últimas décadas y que es posible atribuir a la sobrecarga de información y de estímulos que circulan en la ciudad postmoderna. A pesar de que en este trabajo no se hará referencia a la parte musical de este corpus, resulta interesante mencionar que lo residual también se manifiesta a

este nivel, pues el rap se caracteriza por el uso del *sampling* como técnica de composición, que consiste en la utilización de fragmentos musicales de diversos géneros para la creación de una nueva obra, que es lo que los autores intentan evocar a nivel lingüístico en el corpus.

En el segundo capítulo se desarrollará la discusión en torno al concepto de rebeldía y cómo opera en *Laberinto*. A partir de la revisión de los orígenes etimológicos del término, Julia Kristeva desarrolla la idea de que éste no posee un significado único, ya que varía dependiendo del contexto histórico, filosófico y lingüístico. Esto permite a la autora revisar qué significa y cómo se manifiesta la rebeldía en nuestras sociedades actuales, las cuales poseen ciertas características que dificultan su manifestación por parte de los sujetos.

Según Kristeva, las democracias postmodernas cimentadas sobre la cultura capitalista del espectáculo o de la imagen, hacen que exista una aparente vacancia del poder político debido a la teatralidad y burocratización de los procesos punitivos en pos de crear la ilusión de que habitamos en sociedades liberales y civilizadas hasta tal punto que, salvo en casos excepcionales, no existe el espacio para que los individuos puedan desobedecer y desbaratar el orden del sistema. Otra de las características que impiden la rebeldía, según la autora, se debe a que el valor del sujeto en nuestras sociedades se mide según lo que posee, es decir, es un “sujeto patrimonial” y no un sujeto de derechos. Esto hace que el valor de la experiencia humana se vea reducido a lo económico, razón por la que Kristeva expresa que todo acto que implique un vuelco del individuo hacia la subjetividad se constituye como un acto de rebeldía, pues se otorga valor al sujeto por estar vivo y no desde lo productivo (Kristeva 18). La visión de la autora es que en nuestras sociedades sería posible manifestar rebeldía a nivel intelectual al darle valor a la subjetividad y a la narratibilidad de la experiencia del sujeto en un sistema que banaliza nuestras vivencias al reducir la totalidad de la experiencia humana al intercambio mercantil. En este sentido, la autora asegura que no existe la felicidad sin rebeldía debido a que “la posibilidad de rebeldía implica un goce que no asumimos, puesto que la propia persona humana, que constituye su sede, se desparrama en órganos y en imágenes; y estas nuevas enfermedades de un alma delicuescente y desprovista de centro se acantonan en la pasividad y en la queja” (Kristeva 51). Así, según Kristeva, la rebeldía que implica el vuelco hacia la subjetividad por medio del relato es lo que le da forma al sujeto y lo constituye como tal.

Entendiendo esto, la rebeldía expresada en *Laberinto* tiene que ver, por un lado, con el rechazo hacia la sociedad basada en el espectáculo y la economía de mercado, donde el sujeto es una mercancía para el sistema por su valor como consumidor y no por su valor como ser humano. Hay una mirada crítica con respecto a los comportamientos que perpetúan el sistema capitalista, como la espectacularización del arte, la acumulación y el consumo desmedidos, así como de la obligación a ser productivos y el culto a la apariencia. Por otro lado, el rap y la escritura aparecen como formas de rebeldía a través de las cuales el sujeto se conecta con su espacio psíquico en un acto de comunión consigo mismo por medio de la narrabilidad de su experiencia en el mundo: poder articular un testimonio es lo que finalmente unifica al sujeto fragmentado y le posibilita superar momentáneamente la anestesia en la que vive.

Finalmente, en el tercer capítulo abordaré el tema de la superación parcial de la anestesia que padece el sujeto poético, propuesta en el *corpus* a partir del rap y de la escritura poética como formas de *shock* por medio de las cuales los hablantes logran reconectarse con su sensibilidad y, por ende, logran la conjunción entre psiquis, cuerpo y voz. Para Benjamin, el *shock* es la esencia misma de la sociedad moderna, en la que el aparato sensorial se encuentra expuesto a una gran cantidad de *shocks* físicos que tienen correspondencia en la psiquis humana (Buck 70). En el sistema de la fábrica, por ejemplo, el trabajo está “aislado de la experiencia; la memoria es reemplazada por una respuesta condicionada, el aprendizaje por la pericia, la habilidad por la repetición: la práctica no cuenta para nada” (Buck 71), los sujetos responden de manera inconsciente ante los estímulos, realizando acciones repetitivas que los enajenan del mundo exterior. En la sociedad actual los individuos están tan expuestos a los arrasadores estímulos de la tecnología y a la desbordante cantidad de bienes de consumo que ofrecen los medios, que han creado respuestas condicionadas ante el *shock* sensorial, a fin de inhibir estos ingresos invasores en la psiquis. Esto implica que la experiencia en el mundo se hace cada vez menos aprehensible, afectando así la capacidad de memoria y, por ende, de generar un relato a partir de la realidad. A diferencia de los *shocks* que ofrece el sistema capitalista, basados en el placer y en el consumo, en *Laberinto* se propone la utilización del *shock* como forma de sinestesia por medio de estímulos de displacer. El dolor se propone en el *corpus* como una experiencia significativa, pues a partir de éste nace en el sujeto el impulso de narrar su experiencia en el mundo, buscando, asimismo, generar displacer en el oyente al hablar de lo que el sistema capitalista busca silenciar. Según

Moulian, hay conceptos que han sido eliminados de la discursividad oficial a fin de que no exista un verdadero cuestionamiento sobre la sociedad:

“El cambio es pura expansión y nunca transformación. Esta última no se plantea como una «tarea de la humanidad» ya que las categorías de explotación / alienación / dominación han sido eliminadas de la discursividad imperante, por tanto, han desaparecido en las tinieblas del olvido. Si se acepta esta desaparición no hay capacidad de una verdadera crítica política, porque para hacerla se requiere de parámetros. Por ello no es extraño que el cuestionamiento de la democracia actual no llegue a fondo” (Moulian, 47).

Así, *Laberinto* es una experiencia de superación de la anestesia por medio de la narratibilidad de las experiencias de displacer que la sociedad de consumo busca suprimir mediante sobre-estímulos placenteros, los cuales inhiben la capacidad crítica y reflexiva de los sujetos. De esta manera, el *corpus* propone que por medio de la escritura y del rap los sujetos pueden aprehender la realidad saliéndose de los límites impuestos por la sociedad, proponiendo nuevas formas de pensarse a sí mismo y al entorno por medio de la creación artística. Debido a esto es que *Laberinto* se constituye como una obra sumamente interesante, necesaria para la comprensión del rol y de la vigencia que tienen las letras en las sociedades actuales, donde la globalización y la influencia de las nuevas tecnologías ha permeado incluso en la forma en la que comprendemos la escritura. Esta obra desarticula la idea de que a medida que avanza la tecnología y las relaciones culturales se homogeneizan, el interés por la escritura poética se va perdiendo, pues en *Laberinto* escribir es rebeldía.

## Capítulo 1: Sobre la estética residual, la imagen de la ciudad y el problema de la voz poética en *Laberinto de Derechos Reservados*.

*Laberinto* refleja la transitoriedad de los diversos escenarios sociales por medio de una estética fragmentaria, donde la ciudad aparece construida a modo de *collage* a partir de recortes del paisaje urbano. Esta estética refleja la forma en que está construida la ciudad de la postmodernidad, un espacio que, según Beatriz Sarlo, ha estallado en múltiples escenarios, donde suceden diversos gestos culturales que responden a las nuevas formas de interacción en una ciudad vertiginosa, acelerada y cambiante. En los textos de *Laberinto* esto se ve representado por quiebres marcados en la representación y por el cambio abrupto de escenarios:

“Los muros zigzaguean  
Un tipo entra al bar y ordena  
Tiene fans en la alacena  
Mueren por salir a escena” (“¿Por qué rapea usted?” 2)

Los muros que “zigzaguean” representan la ruptura de los escenarios de la postmodernidad, que dan la idea de un *collage* que se arma por medio de recortes de distintas escenas que son parte de la realidad de la urbe. En este caso, se manifiesta el espacio del bar en el que además aparecen los “fans”, personajes que se van haciendo cada vez más presentes en la cotidianeidad debido al fenómeno de las redes sociales, las cuales permiten a sujetos anónimos dar a conocer su imagen a modo de celebridades a través del internet (“mueren por salir a escena”), apareciendo así la idea de la performance que realizan los sujetos de la postmodernidad para relacionarse con los otros por medio de la imagen más que por el diálogo: “si te ves bien / puedes robarle / con tan solo hablarle” (“Como siempre no es igual”, 3).

En este sentido, es posible abrir la reflexión en torno a cómo se experimenta el vivir en sociedad a partir de los cambios que han transformado la ciudad de Santiago en las últimas décadas, que son resultado, por un lado, de las modificaciones urbanas que se han realizado en la ciudad y por el otro, de la descomposición del tejido de relaciones que sustenta la experiencia concreta de lo social (Sarlo 53) y que son transformaciones que suceden tan

rápida­mente que los sujetos también cambian junto con ellas, no pudiendo definirse con una identidad sostenible en el tiempo, al igual que la ciudad:

“Ya no soy el mismo

Y a la vez estoy

Muy lejos de ser distinto:

Las letras de siempre - hoy -

Ya no son las mismas

Y a la vez están

Muy lejos de ser distintas

Como siempre no es igual” (“Como siempre no es igual” 3)

Como afirma Sarlo, actualmente las ciudades latinoamericanas se configuran en base a un ideal homogeneizador en cuanto a las intervenciones urbanas, las que deben asegurar el acceso de los consumidores a los diversos bienes y servicios de consumo. Esto no implica necesariamente que las clases sociales se mezclen, sino que cuenten con equipamiento similar en los distintos sectores sociales (malls, colegios, centros de salud, etc.), diferenciándose en cuanto a la calidad y el acceso a la seguridad, de acuerdo con el nivel socioeconómico de dichos sectores (Sarlo 54). En este sentido, podemos entender que la ciudad “ha estallado en diversos escenarios” sociales (Sarlo 56), en los que las manifestaciones culturales se expresan desde el sentido identitario de lo local, atenuando la idea de pertenencia a una sociedad única, homogénea y estrechamente jerarquizada, como ocurría en las sociedades modernas.

Los conquistadores españoles, inspirados en la idea de equilibrio renacentista, tanto estético como filosófico, buscaban instalar una ciudad geométrica, resultando en la forma del damero que posee la mayoría de las ciudades latinoamericanas, intentando así proyectarlo en el ámbito de lo social. Por medio de esta estructura se traslada el orden social a una realidad física, en la que el orden es la máxima que rige las relaciones en la ciudad, por medio del cual el poder se legitima:

“Obedecía a los mismos principios reguladores del damero: unidad, planificación y orden riguroso, que traducían jerarquía social. Tanto uno como otro modelo no eran sino variaciones de una misma concepción de la razón ordenadora” (Rama 7).



Actualmente, la figura del damero está presente de manera cada vez más fantasmal, debido a que las transformaciones que ha sufrido la ciudad han destruido en buena parte esta estructura rígida, convirtiéndola en un entramado social que en los versos del disco estudiado se representa por medio de la figura del laberinto, es decir, un sitio de diversos pasillos y recovecos. Un espacio del que es imperioso salir, pues oprime a los sujetos por medio de la lógica del progreso, que media la totalidad de las relaciones, impidiendo el desarrollo del pensamiento crítico y la creación artística: “El punto es salir del laberinto / Escapar del experimento / Y de los conjuros (...)” (“Entrada” 1). La palabra tiene el poder de alterar la realidad, es por medio de ella que se crean los imaginarios que moldean nuestra sociedad. En este caso, los hablantes expresan que el laberinto, entendido como metáfora del sistema que rige nuestra sociedad, está construido por medio de “conjuros” que perpetúan su estructura por medio de expresiones que promueven cierto tipo de jerarquización y de discriminación social. La RAE define un conjuro como “una fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea”<sup>2</sup>. En este sentido, en el poema se deja implícito el valor que tiene la palabra del rap como una fórmula que puede modificar la realidad.

El oyente tiene el desafío de escapar del laberinto por medio del rap, por lo que los textos se transforman en una suerte de manual para aprender a rapear, lo que para los hablantes equivale a entregar las herramientas para crear conjuros que modifiquen el entorno. Así, por medio de los textos, los hablantes instauran una suerte de poética o de manifiesto acerca de la palabra del rap como una manera de rebelarse contra la realidad, por lo que rapear se muestra también como un acto de valentía. Decir una opinión se muestra entonces como algo peligroso: “opine asuma el costo (...) aquí la pega más fea / siempre queda pa’ nosotros” (“¿Por qué rapea usted?”, 2); “Lo cierto está en / Donde quieras oírlo / Yo tengo la desfachatez de decirlo” (“Entrada”, 1).

Los hablantes encuentran en la urbe una gran cantidad de materiales que pueden ser utilizados para la creación por medio de la palabra. Es en las ciudades donde prolifera una diversidad enorme de información, individuos y espacios, así como también restos de basura

---

<sup>2</sup> Fuente: dle.rae.es. En Wikipedia, *conjuro* se define como: “fórmula mágica con la que se pretende realizar diversos actos mágicos, principalmente el de hacer un hechizo, invocar una divinidad o una fuerza sobrenatural para pedir su intervención, o el de exorcizar o ahuyentar el mal” (es.wikipedia.org).

y desechos que por medio del rap encuentran una línea narrativa que las libera del olvido. Aunque la estructura de la ciudad sea opresiva para los raperos, también se muestra como un sitio de creación en el que los sujetos pueden entrar un estado contemplativo por medio del rap, aunque esto sea de manera fugaz. En los textos, hay una representación de la palabra del rap, la cual habita en el sujeto en forma de una serpiente que sale de él para hacer uso del espacio público de la ciudad, deambulando en los lugares que son de paso, como la plaza y las avenidas más populosas:

“Tengo una culebra verbal  
En mi estómago expulsando fuego  
Paseando por el parque  
Dando vueltas en los juegos” (“Todo lo posible” 6).

El sujeto poético de *Laberinto* transita rápidamente por los espacios, tan rápido que no puede detenerse a escribir, por lo que el rap aparece aquí como una forma de escritura inmediata: “Pasea por tu veré a / Rapéale a tus zapatillas / Emplea bien el tiempo” (“Libre 7”). Es un ejercicio mediante el cual las palabras se diluyen a medida que se van diciendo, ya que sucede al mismo tiempo que el tránsito del hablante, quien no puede tomarse el tiempo de sentarse a escribir debido a la rapidez de la vida urbana de nuestras sociedades. Sin embargo, este gesto no frustra la labor del raperos, quien disfruta del ejercicio de recitar sin llevar un registro en el momento: “Escribo con tiza / Por la delicia ‘e borrarlo” (“¿Por qué rapea usted?” 2). La rapidez de este tránsito se muestra también en el registro de las voces que se escuchan en la ciudad, las que se muestran muchas veces de forma incompleta, apareciendo trozos de frases que no se alcanzan a escuchar totalmente:

“- Loca – Ee...  
- Tu boca – Me...  
Y yo apuré el final por partes” (“Como siempre no es igual” 3).

En “Mejor camino”, los hablantes crean un coro recopilando desechos que se encuentran en la calle. El procedimiento utilizado es la enumeración, en este caso, asindética,

ya que las palabras no guardan una relación aparente entre sí, salvo por el espacio en el que están. Este recurso es suficiente para situar al oyente en el contexto urbano:

“Chaqueta Vereda Encendedor

Boleta Monedas Cigarrillos

Camioneta: ¿me lleva por favor?

Cuneta suena a Mejor Camino” (“Mejor camino” 8).

La creación artística a partir de materiales cotidianos y comunes es una característica de la primera vanguardia, manifestándose sobre todo en el Dadá, donde hay una liberación de las convenciones sociales y morales, así como un intento radical de destruir lo sublime. La obra de Duchamp habla de la destrucción de lo bello al tomar materiales cotidianos y exponerlos en el museo. Lo mismo hace Girondo en *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, donde toma fragmentos de la cotidianidad urbana para construir su obra poética: “¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos?” (“Nocturno”). Además, desde el epígrafe de la primera edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Girondo se muestra en contra de la búsqueda de lo bello: “Ningún prejuicio más ridículo, que el prejuicio de lo sublime”<sup>3</sup>. Nelly Richard se refiere a los desechos de la ciudad como un reflejo de la existencia de los individuos en la posmodernidad, donde la información circula tan rápido que pareciera que vivimos suspendidos de la realidad histórica:

“Basuras, restos, sobras, desperdicios: lo que exhibe marcas de inutilidad física o deterioro vital; lo que permanece como fragmento arruinado de una totalidad desecha; lo que queda de un conjunto roto de pensamiento o existencia ya sin líneas de organicidad” (Richard: 77).

Hay momentos en los que el sujeto se detiene en este tránsito y se sienta a escribir en la banca de la plaza. Este momento suele ocurrir durante la noche, cuando la ciudad disminuye su ritmo y el sujeto se encuentra solo. En “Hablándole a un farol”, el hablante se sitúa de esta manera debajo de un farol y comienza a componer a partir de lo que observa en la ciudad:

---

<sup>3</sup> (Oliverio Girondo. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Santiago: Tajamar editores, 2014.).

“Las paredes secretean, las plantas conspiran  
Y la dama de en frente está mira  
Que mira y que mira y que mira  
A sus pies tengo una cita con mi rima” (“Hablándole a un farol” 9)

La ciudad está viva, todo es material para la creación. En esta escena aparece también la imagen de la dama de la noche, la prostituta, que aparece en otras ocasiones mencionada de manera más explícita y que se relaciona con aquellos otros personajes marginales de la ciudad, los que también son concebidos por la sociedad como parte de los desechos de lo urbano:

“Y no siempre la lluvia  
Viene a limpiar la ciudad  
Mata culebras, ratas, locos,  
Perros vagos y pelás,  
- Bla bla-” (“Todo lo posible” 8).

A la prostituta se le compara con las ratas, los vagos, los locos y los perros (los *quiltros*), que son seres percibidos negativamente por la sociedad, debido a que ensucian la imagen de la ciudad. Según Moulian, la instalación del neoliberalismo en Chile fue posible gracias a una fuerte reacción contra un movimiento popular que iba en ascenso, acompañado de la instalación de un nuevo orden social, para cuya permanencia era necesario construir una nueva identidad cultural en la que se negara radicalmente la Unidad Popular. Esto dio como resultado un rechazo general hacia la figura del asalariado y la imposición de una ideología que el autor define como un “blanqueamiento” de la sociedad a nivel psíquico. Como observa Magda Sepúlveda en relación a la poesía chilena producida en los años de dictadura y décadas posteriores:

“Una de las secuencias más reiteradas en la escritura es el agresivo proceso de limpieza a que son obligados estos quiltros. Por ello, el baño se vuelve un lugar poetizado, como sucede con Raúl Zurita y Alexis Figueroa, quienes representan este espacio como el sitio en el cual se erradica lo propio para identificarse con una imagen alienante de sí mismo. La

violencia sufrida en la higienización produce una escritura quiltra desdoblada, delirante, confusa y esquizoide” (Sepúlveda: 55).

A propósito de este ideal de ciudad “limpia”, Sepúlveda reflexiona en torno a qué es el espacio público y para qué está realmente destinado. Se cree que el espacio público es un “sitio de nadie” y a la vez “un sitio de todos”, sin embargo, este espacio posee una serie de normativas que aparecen explícita o implícitamente y que proponen una apertura o un cierre de la ciudad para ciertos habitantes. Foucault alude al problema de la ocupación del espacio en su conferencia “De los espacios otros”, donde observa que las sociedades posteriores al siglo XIX se construyen en torno a la problemática del espacio y las relaciones de proximidad entre los habitantes de la ciudad:

“(…) el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no plantea simplemente si habrá lugar suficiente para el hombre en el mundo –problema que es después de todo bastante importante–, sino también el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos” (Foucault, “De los espacios otros”)

Foucault observa que hay dos tipos de emplazamientos: las utopías y las heterotopías. El autor define las utopías como los emplazamientos sin lugar real, que se constituyen como el reverso de la sociedad y son, por lo demás, irreales, pues existen a nivel de la subjetividad de los habitantes. Las heterotopías son emplazamientos reales que contravienen los espacios restantes.

En *Laberinto* aparece el tema de la soledad en nuestras sociedades, mostrando a un sujeto que lidia con la alienación propia de la ciudad posmoderna desde el rap y el vuelco a la subjetividad. Esta soledad se acrecienta por la marginalidad de los hablantes, configurando un sujeto que no comulga con las ideas mayoritarias del colectivo urbano y, por ende, sufre una marginalidad que principalmente se representa a nivel intelectual, debido a que la forma que posee de manifestar su inconformismo en relación con la sociedad es por medio de la palabra:

“En un rincón del silabario  
Duermo acolchado, drogado,

Tapado con diarios” (“Del miedo” 5).

Los residuos se constituyen como fragmentos de la imagen de la totalidad de la ciudad y a la vez como reflejos de los transeúntes que los han abandonado. De la misma manera, el sujeto urbano residual de estos textos también se concibe a sí mismo como una extensión de la ciudad:

“Sí, yo también.

Mis dos pies y el papel;

Somos cinco.

Más el andén y este tren

Que me lleva de vuelta a Apoquindo” (“Entrada” 1).

El sujeto muestra que la ciudad también es parte de su identidad, integrándola a sí mismo, al igual que el papel donde registra su paso por la urbe acelerada, la cual es representada de por medio de la imagen del metro (“Más el andén y este tren”). Esta imagen da cuenta de una ciudad en constante movimiento y de ritmo acelerado, dejando implícita la idea de que el sujeto está en constante movimiento con ella, de ahí que sean los pies una de las partes del cuerpo que el hablante poético destaca como constitutivas de su ser al mimetizarse con la ciudad, y están investidos, en tanto contacto físico que le permite transitar y ser parte de la urbe, de un carácter simbólico.

El ejercicio de la memoria por medio de la narratibilidad es fundamental para que el sujeto pueda entenderse a sí mismo como constituyente de la identidad de la ciudad y, por ende, de su incidencia en ella, al otorgar significado a los lugares por los que transita, lo que a su vez implica que el sujeto otorga valor a su propia experiencia en el mundo también por medio del rap. Es allí donde radica la importancia del rap, en tanto práctica que intenta establecer relatos y registros de memoria en una ciudad que es cada vez más cambiante y donde nada se sostiene en el tiempo:

“La aceleración que afecta la duración de las imágenes y de las cosas, afecta también la memoria y el recuerdo. Nunca como ahora la memoria fue un tema tan espectacularmente social (...) Se trata también de la recuperación de memorias culturales, la construcción de

identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado. El presente, amenazado por el desgaste de la aceleración, se convierte, mientras transcurre, en materia de la memoria” (Sarlo: 97).

El hablante se posiciona como un sujeto que va a su propio ritmo, a una velocidad más lenta con respecto al que la sociedad impone rápido y acelerado en una ciudad donde el tiempo se diluye: “El mundo no me lleva de apuro, es seguro” (“Entrada” 1). La lentitud del sujeto no pasa por la velocidad en la que transita por la ciudad, sino que se relaciona con los proyectos de vida que éste tiene. La lógica del progreso crea un esquema de vida que los individuos deben seguir para ser exitosos, el cual se basa en los ideales del llamado “sueño americano”, el acceso a un trabajo que les brinde una estabilidad económica suficiente para poseer bienes raíces y automóviles, para conformar y mantener una familia numerosa, para poder viajar por el mundo y disfrutar de distintos bienes de consumo, cada vez más lujosos, entre un sinfín de otras cuestiones. El sujeto poético de *Laberinto* no se somete a este ideal de felicidad implantado por la sociedad, sino que se complace con el cultivo del oficio de la escritura y del rap, en los que es necesario invertir una gran cantidad de tiempo y entender que los años van formando la experiencia lentamente: “Lo demás sale natural, no trates / De apurar la batuca’ del tiempo” (“¿Por qué rapea usted?” 2). El sujeto no accede a la competencia que impone el progreso, es más, se posiciona como un sujeto condenado al fracaso desde el principio, por lo que desiste de la competencia, no desea estar en otro lugar que no sea la marginalidad del perdedor pues cuando se es un sujeto marginado “siempre se pierde intentando” (“Como siempre no es igual” 3).

Aun cuando los sectores marginales estén destinados al fracaso, el sujeto encuentra valor y honor en la creación poética.

“Ordeno de mayor a menor

Los restos que van quedando

Y por lo menos veo honor

Junto a los versos – Oh, me salvo-” (“Como siempre no es igual” 3).

Si bien es un perdedor, no se concibe a sí mismo como una escoria de la sociedad, pues considera que la creación poética es algo que es un aporte para la sociedad, pues por medio del rap logra incentivar a los oyentes a imaginar y pensar:

“- Testigo de tu consciencia –  
No importa lo que yo digo  
Sino lo que después piensas.  
Por eso hago discos  
Por eso hago canciones” (“Todo lo posible” 8).

De esta manera, el sujeto poético está movido por un ideal superior que no tiene que ver con querer lucrar por medio del rap o ser parte de la industria del espectáculo: “Lo apuesto todo a un quizás / Que guardo en un bolsillo roto” (“Del miedo” 5). En “Lluvia de primavera” se expresa una visión casi mesiánica con respecto al rap como una herramienta que sirve para cambiar el paradigma de la sociedad:

“Luchar por lo que se cree  
Es la argumentación más justa  
- La Revolución les asusta -  
Dijo el Andy y yo lo veo  
Deseo infectado con miedo  
Por un futuro nuevo” (“Lluvia de primavera” 11).

En cuanto al tema de la voz poética, se aprecia la aparición abrupta de registros de voces que fueron escuchadas fugazmente por el sujeto poético e incluidas dentro de su textualidad, instalando así esta problemática, pues la aparición de estas voces complejiza y varía la identificación de la voz del sujeto poético. Así, su voz emerge de entre medio de las demás voces, causando un espacio de ambigüedad que puede ser detectado según el nivel de acceso que el oyente articule del texto. Desde la primera canción del disco, titulada “Entrada”, se presenta la ciudad como un espacio que es caótico, en el que suceden muchos eventos de manera simultánea:



“Digo, al parecer  
Ya no ve ni Los Simpson  
Porque esto es Babel  
¿O alguien piensa distinto?” (“Entrada” 1).

Por un lado, la mención a *Los Simpson*, serie animada que ha estado vigente en las pantallas de televisión de los chilenos desde 1991<sup>4</sup> hasta la actualidad debido a que es representativa del estilo de vida de las familias de nuestra época y que, aunque está basada en las problemáticas de una familia de clase media estadounidense, ha cruzado fronteras transmitiéndose a nivel global, lo que se debe principalmente a la instalación del capitalismo como el sistema socioeconómico imperante, donde la cultura se ha homogeneizado en pos del ideal del “sueño americano”. La globalización ha desterritorializado la cultura, poniendo en cuestión la idea de una comunidad atendida a un territorio, a una sola lengua y a tradiciones específicas, produciéndose fisuras que afectan profundamente los sentidos de pertenencia (Sarlo: 57). La referencia a Babel, que según el relato bíblico fue la ciudad en la que Dios confundió la lengua de los hombres para que no siguieran construyendo la llamada “Torre de Babel”, con la que querían llegar hasta el cielo<sup>5</sup>, aparece en función de representar lo caótico de la ciudad, donde hay muchos lenguajes y voces diferentes dialogando entre sí, una cuestión que se refuerza con el verso final: “¿O alguien piensa distinto?”, donde el sujeto parece dirigirse a una amplia audiencia, lo que es parte de la ficcionalización del texto desde el punto de vista de la recepción. Esto replica y refuerza simbólicamente la multiplicidad de voces sugerida antes con la mención del mito de Babel. Esta multiplicidad de voces se grafica en *Laberinto* por medio de la irrupción abrupta de diálogos y voces que dan la sensación de haberse colado fugazmente en la narración, como si el hablante las hubiera escuchado al paso antes de incluirlas dentro de la composición:

“Alicia se encuentra a Patricia  
Rezando:  
Buena, viniste a misa

---

<sup>4</sup> Wikipedia - Anexo: Emisión internacional de Los Simpson. 29 de noviembre 2020.  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Emisión\\_internacional\\_de\\_Los\\_Simpson](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Emisión_internacional_de_Los_Simpson)>

<sup>5</sup> Génesis 11:1-9, *Biblia del Diario Vivir*. Versión Reina-Valera, 1960.

¿Está la avaricia de santo?” (“¿Por qué rapea usted?”)

Este registro de voces puede estar relacionado con una búsqueda por captar el habla de los sujetos en la ciudad, tal como Magda Sepúlveda expresa en *Ciudad Quiltra*:

“*Quiltra* es el perro sin dueño, el que callejea y se las rebusca para sobrevivir. Los poetas elaboran voces que imitan o refieren al habla de los vendedores de cuneta, los músicos populares, los mendigos que duermen en el metro, los mapuches urbanos y los gays juveniles; todas voces que se apoderan de la poesía chilena a partir de la década de los 70. Esas voces son *quiltras*” (Sepúlveda 17).

El hablante toma estos registros de habla y los pone bajo un nuevo contexto para expresar ironía con respecto a la moral y la religión en nuestras sociedades. En este caso, la perspectiva del hablante es crítica con respecto a la relación de las personas con el dinero en la actualidad, donde el mercado ha permeado también en la forma en la que se perciben y utilizan los espacios de la ciudad. En la cita, Alicia y Patricia están en misa, un rito que hoy por hoy no tiene la importancia que tuvo en épocas anteriores como forma de socialización. Esto es expresado por el hablante por medio de la creación de un diálogo que es verosímil y que por ende oscila entre lo real y lo ficticio.

De la misma manera, el registro de estas voces dificulta identificar la voz del sujeto poético del corpus, que emerge, como todas las demás, del horizonte de la ciudad, sin embargo, como vimos más arriba, también puede diferenciarse por medio del distanciamiento o, por ejemplo, estableciendo la ambigüedad de diálogos que bien podrían ocurrir entre el sujeto y otra parte de su propia psiquis, apareciendo un sujeto desdoblado de sí mismo, o entre el hablante y algún acompañante:

“- Emm ¿y tú de qué te ríes? -

- Na’, yo estoy acá

Sentado en mi silla

Esperando que un profeta

Visite al fin La Palmilla -” (“¿Por qué rapea usted?” 2).

En este caso, el sujeto poético se caracteriza como un sujeto marginado y como un loco, pues aparece riéndose aun cuando no está sucediendo nada en su entorno. El hablante se

ubica en la marginalidad del barrio La Palmilla, de la comuna de Conchalí, un sector marginado de la sociedad, de estatus socioeconómico bajo, en el que los bienes y servicios de consumo básicos no llegan con facilidad; en este contexto el hablante se presenta a sí mismo por medio de la imagen del “profeta”. El sujeto aparece sentado, en actitud de espera, pero también inmovilizado por esta falta de recursos que le obliga a permanecer en el mismo sitio, donde nada nuevo sucede. A pesar de las modificaciones que se han llevado a cabo en las ciudades chilenas como parte de un proyecto político de progreso social, en las obras artísticas de la postdictadura se ha desarrollado una conciencia alternativa, como sucede en *Laberinto*, de que estas modificaciones van generando la ruina de otros espacios (Sepúlveda: 17). En los sectores populares el espacio social se ha fragmentado en residuos olvidados, en los que el acceso a los servicios y consumos materiales es limitado en comparación a los sectores más acomodados. Asimismo, existe una crisis de seguridad que afecta e inmoviliza a quienes viven en estos barrios, condenados al aislamiento en viviendas donde el equipamiento cultural es mínimo, donde la movilidad en el tiempo de ocio es reducida, lo que disminuye las posibilidades de contacto con otros niveles y consumos sociales (Sarlo: 59). Asimismo, en los sectores populares el problema de la drogadicción también aparece como una alternativa a la falta de trabajo y sustituta del ocio. En los siguientes versos se muestra una escena de transacción de drogas, imagen típica de la ciudad, que aquí se encuentra en función de mostrar la marginalidad del sujeto, quien utiliza las drogas para alterar sus sentidos, llegando a un estado que para él es de lucidez, en el que puede escribir y componer:

“- No llore, no vale la pena  
Mire, aquí tiene una anfeta -  
Ay, fugaz lucidez: también te quiero  
Igual que a mis letras” (“¿Por qué rapea usted?” 2).

La ciudad es el escenario para lo transable, es la ciudad de los negocios, de una sociedad donde el deseo instalado es la visibilidad máxima, donde los sujetos ya no buscan ejercer estas prácticas en el anonimato, sino que forman parte de su performance en la sociedad, encontrando a través de esta práctica un espacio en la ciudad (Sepúlveda: 57). El sujeto

poético encuentra en su pensamiento un refugio para evadir la realidad, creando un nuevo escenario a través de su imaginación y sus palabras, lo que es posible por medio de la exploración sensorial:

“Mi jefa es una perra loca

Hambrienta de mentiras

Si no existe, inventa

Vamos piensa

Esto es prensa vencida” (“Aguja” 10).

Para el sujeto, su mente es una “perra loca” que está “hambrienta de mentiras” y que necesita alimentarse de nuevas ideas para saciar esta necesidad que se manifiesta en su cuerpo. En otros momentos textuales, el sujeto va a expresar nuevamente que el rap nace en él como una necesidad biológica: “Preguntar por qué rapeo / Es preguntar por qué usted caga” (“¿Por qué rapea usted?” 2). También este es definido como una “válvula de escape” por medio de la que puede dar rienda suelta a la imaginación en un espacio de la ciudad que ha sido destinado para aquellos residuos sobrantes, en el que el sujeto mismo es también un residuo sin importancia para la sociedad, lo que lo transforma en definitiva en un marginado.

## CAPÍTULO 2: La rebeldía del sujeto poético de *Laberinto*

La rebeldía en *Laberinto* se manifiesta a partir del rechazo que los hablantes expresan hacia la sociedad capitalista, criticando principalmente la espectacularización de las relaciones sociales, del arte y de la cultura. Los hablantes subvierten los valores que promueve la “cultura-show” (Kristeva: 19), los cuales se cimentan sobre las bases ideológicas del capitalismo, en donde todo es susceptible de ser comercializado, “ensuciando” o cambiando de contexto algunos de los referentes propios de la sociedad del espectáculo. Esto se aprecia sobre todo en los referentes populares del cine y de la televisión:

“Robert De Wiro al volante

Ma´ psicosis ó que en Taxi Driver

Lo demás está bien

Persigo los ojos de Michelle Pfeiffer

Demuestra felicidad

Bailando los pasos de Michael

Soy un trovador del wáter

Un rugbista perdido en Los Andes” (“Como siempre no es igual” 3).

Aun cuando el sujeto rechaza el culto a la imagen que existe en la sociedad, se vale de ella como material creativo, utilizando, en este caso, referentes del cine, los cuales pasan por un proceso de descontextualización y de “ensuciamiento” en el que el hablante se apropia de ellos: Robert De Niro, actor que ha protagonizado muchas películas de Hollywood, entre ellas *Taxi Driver*. La película trata acerca de Travis, personaje interpretado por De Niro, quien es un veterano de la guerra de Vietnam que consigue un trabajo nocturno como taxista en la ciudad Nueva York. Este personaje tiene muchos traumas debido a su experiencia en la guerra y profesa un profundo rechazo hacia el sistema, al que atribuye la culpa de todos sus males.<sup>6</sup> En *Laberinto*, el hablante se encarna en este personaje para expresar su propio rechazo hacia el sistema. Sin embargo, este rechazo no se transmite explícitamente, sino que

---

<sup>6</sup> *Film Affinity Chile* “Taxi Driver” en <https://www.filmaffinity.com/cl/film396074.html>

se manifiesta por medio de una red de referencias visuales, icónicas, a través de fragmentos de la película que son reconocibles para la mayoría de los espectadores, incluso para aquellos que no han visto el filme, debido a que son imágenes cristalizadas en la memoria de la sociedad del espectáculo. El hablante se apropia del referente y lo “ensucia”: “Robert De Wiro al volante”. El “Güiro” es un fruto similar a la calabaza, de corteza amarilla y dura con el que se hace un instrumento musical que se utiliza usualmente en la cumbia y en general en la música latinoamericana<sup>7</sup>. También se le llama “güiro” a los cigarrillos de marihuana prensada que se trafican en las poblaciones. Así, el hablante le otorga una carga local y original al referente, lo que le permite descontextualizarlo para, finalmente, encarnarse en él. La búsqueda de la estética de lo feo que aparece en todos los textos, es representativa de una rebeldía contra el sentido cosmético de la sociedad postmoderna, por cuanto significa mostrar la decadencia y el fracaso que el capitalismo oculta bajo la máscara de un consumo teatralizado y espectacularizado:

“Los contemporáneos están ávidos de introspección y de oración: el arte y la cultura responden a aquella necesidad. Y muy en particular las formas artísticas insólitas, “feas”, que proponen los artistas. Están conscientes, a menudo, de su lugar de rebeldes en el nuevo orden normalizador y pervertible.” (Kristeva: 23).

De la misma forma, el hablante se vale de referentes de la antigüedad para denominarse a sí mismo, como “un trovador del wáter”, descontextualizando a los trovadores medievales que eran músicos y poetas que recitaban sus creaciones y narraban historias en las cortes y calles de las ciudades de Europa entre los siglos XII y XIV.<sup>8</sup> El sujeto le da un vuelco a la imagen del trovador, desacralizándolo y convirtiéndolo en un músico que recita acerca de los desechos. Es importante recordar que para el hablante rapear equivale a defecar, a purgar aquello que le es obligatorio sacar de sí: “Preguntar por qué rapeo / es preguntar por qué usted caga” (“¿Por qué rapea usted?” 2). Las distintas encarnaciones que realiza el sujeto tienen un valor performativo que invita a la audiencia a vivir una experiencia transgresiva por medio de la representación de personajes insólitos, que muestran cuerpos degradados, sucios y feos, que hacen su aparición en sitios abandonados: “Condimento de un guarén / que pasea por la vajilla” (“¿Por qué rapea usted?” 2); lo mismo sucede con la imagen del “rugbista perdido en los Andes”, que es un personaje que desencaja del entorno. El hablante crea así

---

<sup>7</sup> Definición extraída del Diccionario de la Lengua Española de la RAE.

<sup>8</sup> [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)

personajes que atentan contra la lógica “higienizadora” de la cultura capitalista, por medio de la cual se suprimen las formas de aparecer en el mundo de subjetividades que son contrarias a los ideales de la élite dominante y que, según Moulian, desestabilizan la noción de Chile como el “paraíso inversionista” (Moulian 54) de América Latina:

“El Chile Actual vive en una tensión discursiva, en una especie de contradicción que afecta la autoexpresión de sí. Necesita presentar su hacer bajo la forma del éxito, porque ahora la reproductibilidad del Chile pinochetista es la tarea de los que fueron adversarios del dictador, en la medida que ellos gobiernan ese Chile. La crisis, el estancamiento del Chile Actual sería su derrota (...) Por eso necesitan ocultar la profundidad del problema de lo político, no pueden mostrarlo ni razonarlo como un problema fuerte, del tipo de Estado” (Moulian 53).

Kristeva propone que las formas insólitas que los artistas contemporáneos presentan se tratan de invitaciones a comulgar con seres en un espacio límite de lo sagrado, donde la comunión con el ser es balbuceante y brutal a fin de ser un llamado a experimentar nuevas sensaciones por medio del arte:

“(...) la finalidad última del arte es tal vez aquello que pudo antaño celebrarse con el término de encarnación. Me estoy refiriendo a la voluntad de hacernos experimentar, a través de abstracciones, de formas, de colores, de volúmenes, de sensaciones, una experiencia real” (Kristeva 26).

Estas subversiones implican un empoderamiento del sujeto con respecto a su marginalidad, pues escribe su propio relato encima de la narrativa impuesta por el sistema, lo que implica que existe un proceso de “reterritorialización de la población” (Sepúlveda 20), en donde ya no se muestra un espacio de la marginación, sino que se reelabora “como centro desde el cual [los sujetos] pueden ejercer su poder, ya que ellos son sus habitantes mayoritarios” (ibid.). Así, existe una reivindicación de la importancia del relato local y de la subjetividad en un sistema donde todo, incluidos el arte y la cultura, pasa por un proceso de *estandarización* en pos de la creación de experiencias que puedan ser capitalizables a nivel global:

“(...) los empresarios adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado (crítico, historiador de arte) y toman decisiones claves sobre lo que debe o no debe producirse y comunicarse; las posiciones de estos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del

mercado (...) la “estandarización” de los formatos y los cambios permitidos se hacen de acuerdo con la dinámica mercantil del sistema, con lo que a éste le resulta manejable o redituable y no por elecciones independientes de los artistas” (García Canclini 61).

A partir de las investigaciones de Kristeva, Sepúlveda y García Canclini, se abre la reflexión en torno a quiénes son los sujetos autorizados para dar una opinión acerca del arte y la cultura en la actualidad. ¿Existen espacios para la expresión artística que no estén mediados por el interés económico? Pareciera ser que en nuestras sociedades las únicas personas autorizadas para tener una opinión acerca del arte y la cultura son los que forman parte de las industrias artísticas, las que prosperan por medio de la visibilidad que les brindan los medios masivos de comunicación, situación que reduce la labor artística y cultural a la propaganda de una imagen cosmética de los sujetos. La cultura-show promueve la idea de que la importancia de los sujetos viene dada por la cantidad de seguidores que estos tengan, promoviendo la creación de un arte complaciente con la finalidad de convertirlo en un producto comerciable. Así, el artista se convierte en un “empresario” de su arte. En este sentido, la cultura del espectáculo ha reubicado las concepciones de “lo culto” y “lo popular”, haciendo que ambos espacios se junten bajo la ideología de mercado:

“La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por ‘ser culto’ en la modernidad (...) la ideología de lo culto moderno -autonomía y desinterés práctico del arte, creatividad singular y atormentada- subsiste más en las audiencias masivas que en las élites que originaron estas creencias ” (García Canclini: 61).

La espectacularización del arte y de la cultura son ideologías importadas de Estados Unidos, donde la industria del *show business* genera enormes cantidades de dinero, promoviendo en los países de Latinoamérica la búsqueda de un “sueño americano” basado en la popularidad y el reconocimiento de las masas. En *Laberinto* se manifiesta el motivo de la importancia de los sujetos en la jerarquía social por medio del personaje del “gringo”, quien responde al estereotipo de lo que se considera una persona exitosa en las sociedades latinoamericanas:

“Va, tú di que vienes de parte  
De algún individuo importante:  
Rico, fino, elegante



O un *fuckin* gringo ignorante.

Si te ves bien

Puedes robarle con tan solo hablarle

Traigo las pulgas de Jenrry

Y las ganas de un principiante” (“Como siempre no es igual” 3).

Nótese también como está escrito el nombre “Jenrry” en comparación a la forma correcta del inglés “Henry”. Esto también corresponde a una apropiación por parte del emisor, quien subvierte el valor del idioma, acercándolo a nuestras formas lingüísticas., haciéndolo cercano a nuestra cultura, es decir, se está aplicando el mismo tratamiento que el gringo hace con nuestra cultura que es tomarla y agringarla, somos nosotros los que nos tenemos que adaptar a ellos y no ellos a nosotros. En este caso, el hablante está haciendo lo contrario, en este caso es el gringo el que es ignorante de nuestra cultura y no al revés.

La valoración del estadounidense en Latinoamérica se debe a que es visto como el modelo a seguir para alcanzar un concepto de éxito basado en el progreso económico. La visión del hablante sobre el gringo, sin embargo, es que es un sujeto ignorante de nuestra cultura, porque su interacción en la sociedad está mediada por la cultura de la apariencia, lo que lo vuelve un sujeto vulnerable, pues en nuestras sociedades la imagen no se condice siempre con la realidad. En las poblaciones es usual ver que los traficantes se visten con ropa costosa y tienen autos último modelo; asimismo, las clases medias se endeudan para poder acceder a bienes y servicios que les permitan dar una imagen de estabilidad económica que no poseen. Según Moulian, esta situación se debe a que la revolución capitalista construyó una sociedad de “individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo” (Moulian 18).

El hablante resalta la importancia que tiene el habla en nuestra sociedad como una herramienta para conseguir lo que queremos por medio del engaño (“si te ves bien / puedes robarle con tan solo hablarle”), aludiendo también a la visión que se tiene en el extranjero acerca de los chilenos como ladrones, lo que evidencia el elevado nivel de delincuencia que hay en nuestra sociedad. Según Moulian, el ladrón se adapta a la lógica mercantil que la élite promueve:

“El delincuente económico, sea éste rico o pobre, realiza un mecanismo desviado de adaptación al mercado. Se trata de un tipo de delincuencia donde se puede reconocer una conducta racional-instrumental, que constituye una forma, de adaptación ‘como sea’ a la lógica mercantil, destinada a conquistar a cualquier precio el fetiche dinero. Algunos desheredados, lo ven como su único camino en una sociedad cuyos canales de realización o movilidad están obturados para sus débiles estrategias meritocráticas (educación, ‘emprendimiento’), Es la búsqueda del camino más fácil y expedito para conseguir los objetos y el reconocimiento asociado a ellos. Se trata, sin duda, de una forma de encontrar sentido a sus vidas, pero a través de una aceptación compulsiva de las pautas de éxito predominantes” (Moulian 139).

No obstante, en este caso la culpa recae sobre el gringo, quien de cierta forma “se deja robar” debido a su ignorancia sobre nuestra cultura, lo que lo vuelve un sujeto vulnerable y no una figura de autoridad, lo que no quita el hecho de que el gringo habita en un plano distinto al del hablante, pues es “rico, fino y elegante”, mientras que él responde a la imagen de un *quiltro*, de un *pulguiento*: “Traigo las pulgas de Jenrry<sup>9</sup>”. Del mismo modo, el gringo es un “individuo importante” y el hablante se considera a sí mismo como “un principiante”.

Según Magda Sepúlveda, esta caracterización responde a un modelo típico de la poetización de la ciudad moderna en Chile, donde hay sujetos que habitan al margen de otros:

“Así, poetizar la ciudad moderna del siglo XIX chileno, es representar personajes vinculados a capitales extranjeros y su consecuente margen donde habita el sujeto mestizo, ya sea poeta, trabajador portuario o veguero” (Sepúlveda 14).

En otros momentos, se puede apreciar que el hablante se muestra subversivo por la importancia de su propia imagen, pues se asume como un ser que no encajará nunca con los cánones de belleza que la sociedad valora y que, por lo mismo, ha dejado atrás la pretensión de la búsqueda de una apariencia que sea aceptada por el sistema. Por el contrario, el valor que tiene la imagen para el hablante tiene que ver con la imaginación y los sueños, es decir, la búsqueda de una imagen de la subjetividad: “A mí no me puedes comprar dibujando mi ego / No tengo espejo en mi cuarto, al cuarto sueño despego” (“Un derecho reservado” 13). En estos versos se presenta, además, un escape del sujeto de la sociedad por medio de la comunión con su mundo interno, es decir, el sujeto habita un espacio creado en su

---

<sup>9</sup> “Jenrry” es el nombre del perro de Matiah Chinaski, información que se extrajo de su página de Instagram [http://instagram.com/fortunato\\_el\\_fontanero/](http://instagram.com/fortunato_el_fontanero/)

subjetividad como forma de salir de la sociedad que no le otorga un espacio. El rap es el medio del que se vale el hablante para habitarse y conectar con sus emociones en libertad:

“Tocando piano quiero  
Estar a pelo con el aire  
No estamos pero estamos  
Llevamos la luz como Raiden  
No recito para que bailen  
Y si sale (...) Sale, está bien” (“Todo lo posible” 8).

El sujeto busca la plenitud en el rap, ése es su ritual que intenta conectar con el pasado, el ejercicio de la memoria que posibilita la narrabilidad de la experiencia y el presente, encontrando un estado de plenitud por medio de la expresión artística. El verso “No estamos pero estamos” tiene que ver con esta aparición fantasmal del sujeto de la posmodernidad, en la que se es y no se es a la vez, (“como siempre no es igual”). Esto se relaciona con el hecho de que el sujeto se encuentra presente por medio de la música, en una proyección fantasmal de su presente que puede ser reproducida en distintos tiempos, pues el arte permite la cristalización de un estado pasajero que se puede volver a reproducir en otros momentos. La disociación entre el cuerpo y el tiempo existe debido al padecimiento existencial del sujeto, quien al no encajar en la sociedad queda fuera de la narrativa de la historia oficial, quedando suspendido en una especie de nebulosa:

“El cuerpo y el tiempo están unidos: eso es una vida, un cuerpo en el tiempo (...) cuando el cuerpo no recibe lo que necesita, el tiempo se vuelve abstracto, inaprensible para la experiencia: cuando un cuerpo padece, sale del tiempo de la historia, pierde su posibilidad de proyectarse hacia adelante, borra las señales de sus recuerdos” (Sarlo 17).

Asimismo, este verso representa la influencia que pueden tener los raperos en la cultura, con un aporte que es y no es tangible a la vez, pues al ser sujetos marginales, invisibilizados, no suelen obtener validación por parte del discurso oficial de la cultura, y su aporte solo se evidencia cuando han sido reconocidos por las industrias musicales del primer mundo. Esta invalidación se manifiesta en los textos como un espacio oscuro en el que el sujeto habita de manera solitaria, escondido del resto: (“¿No tendrá por casualidad / Un

pedazo de sol que me preste?"; "Ver la verdad en tinieblas"; "Búscame detrás / De la noche interminable"). Sin embargo, el hablante puede iluminar este espacio por medio del rap, ya que el discurso sobre su experiencia lo sitúa en el mundo, reafirma su identidad, lo que equivale a otorgar valor a su existencia desde su marginalidad. Es por este motivo que en "Todo lo posible" (8) afirma: "llevamos a luz como Raiden". Raiden, un personaje del video juego Mortal Kombat de 1992, cuyas habilidades son la inmortalidad, volar, invocar tormentas y lanzar rayos para electrocutar a sus enemigos. Es un dios que es capaz de controlar las fuerzas del bien y del mal con el objetivo de mantener el equilibrio y proteger a la Tierra de las amenazas de seres que perturben el orden natural del ecosistema<sup>10</sup>. Por medio de la palabra, el hablante significa su existencia convirtiéndose en el creador de su propia realidad, al emitir una opinión y un juicio sobre esta. En este punto, se puede comparar con la visión que tiene Huidobro acerca del poeta como un "pequeño dios", capaz de crear mundos a través de la poesía, con la diferencia de que los hablantes de *Laberinto* crean desde una posición de marginalidad, por lo que hay un dejo de crear por la necesidad de hacerlo, ya que, de lo contrario, no tendrían ningún otro motivo por el cual empeñarse en seguir viviendo inmersos a la fuerza en un sistema que no los reconoce como sujetos. Desde "Entrada" (1), se evidencia la extrañeza que tiene el hablante de encontrar la confianza en sí mismo para expresarse por medio del rap:

"Extraña fe  
Ésta de creer en mí mismo  
Es que Zeus cada vez  
Baja menos del Olimpo" ("Entrada" 1).

Según Kristeva, una de las razones por las que la rebeldía no es ejercida en nuestras sociedades se debe a que la autoridad, el valor y la ley se han vuelto vacíos e inconsistentes (Kristeva 50). Por lo que el individuo se vuelve su propia autoridad y la ejerce mediante el rap, constituyéndose, así como una forma de rebeldía en tanto es un acto de autovalidación al margen del intercambio comercial y mediante el cual el sujeto atenta contra la posición social impuesta por el sistema. El rap constituye para el sujeto una actividad que le permite

---

<sup>10</sup> Mortal Kombat Fandom en <https://mortalkombat.fandom.com/es/wiki/Raiden>

crear la narrativa de su vida en una sociedad que invalida su discurso y es por esta razón que el sujeto de *Laberinto* va a expresar incansablemente que su propósito al hacer rap no es entretener para encajar en la sociedad, sino que esta práctica es un acto de intimidad consigo mismo que le permite encontrar sentido a su existencia en la marginalidad: “No recito pa’ que bailen / y si sale sale está bien”. De hecho, en muchas ocasiones se muestra que el rap es una desgracia y no algo que sea placentero hacer debido a que es visto por la sociedad como una práctica sin valor ni significado, por cuanto no entra en la cultura capitalista del espectáculo: “yo tengo la desfachatez / de decirlo”; “trajimos otra vez / pa’ desgracia del hip hop” (“Entrada” 1). La comunión personal del sujeto con su propia historia suprimida es, además, un ritual doloroso, pues implica buscarse entre los desechos de su propia identidad disuelta en la masa, unir sus restos para establecerse como sujeto por medio de la expresión de su subjetividad que es invalidada por el poder:

“(…) nuestra tradición cultural ha sentido un pensamiento y una experiencia artística del sujeto humano. Esta subjetividad es coextensiva al tiempo, tiempo de la persona, tiempo de la historia, tiempo del ser, de manera más nítida y más explícita que en otras partes. Somos sujetos, y hay tiempo” (Kristeva 22).

En este sentido, el rap se establece como un ritual por medio del cual el sujeto logra rebelarse y transgredir los límites de la sociedad, al menos durante la cantidad de tiempo que dure este rito. Según García Canclini, el rito es un “acto cultural por excelencia”, que busca poner orden en el mundo y fijar en qué condiciones son lícitas las “transgresiones necesarias e inevitables de los límites” (García Canclini 45). El rap responde a la necesidad de rebeldía intelectual que ciertos sujetos necesitan ejercer en la sociedad para sentirse libres, en un sistema que impone una forma de subjetividad basada únicamente en el consumo y en el intercambio mercantil:

“Ayuno, dudo, expulso humo,  
Doy jugo al Dios de turno  
Junto al burdo espectáculo  
Aburrido que ofrece tu grupo” (“Entrada” 1).

El sentido ritual del rap se expresa en Laberinto literalmente como una forma de rebeldía donde el hablante no sólo transgrede la figura de autoridad de turno, en este caso representada por Dios, sino que también es una rebeldía manifestada a nivel intelectual por cuanto el sujeto en este acto cuestiona la realidad con este acto, es decir, duda de lo que el sistema simbólicamente le plantea como lo establecido.

Para Kristeva, el problema de la rebeldía en la actualidad es que los mecanismos de opresión operan de manera casi imperceptible, debido a la espectacularización de la cultura, falseamiento que opera también en las instituciones que antes solían dejarse en evidencia como medios reguladores de las dinámicas sociales. Este es el caso del funcionamiento del sistema punitivo en las democracias capitalistas actuales, las cuales ya no utilizan la ley como forma de control, sino que se valen de “medidas” que se aplican en caso de que los sujetos quebranten el orden. Estas medidas operan bajo la lógica de mercado, pues pueden ser interpretadas, falseadas, apeladas y, en última instancia, remitidas. Esto hace que el poder judicial pierda su autoridad, pues los ciudadanos ya no encuentran la efectividad de la ley salvo en casos puntuales que se muestran en los medios para intentar reafirmar públicamente la eficacia del sistema procesal. La invisibilidad del poder hace que sea cada vez más complejo que exista la rebeldía, pues no se sabe muy bien contra qué o quién rebelarse. Jameson afirma que si bien en otro tiempo las ideas de una clase dominante configuraron la ideología completa de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma, lo que reafirma la idea de Kristeva con respecto a la vacancia del poder político en nuestras sociedades:

“Unos amos sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son incapaces de) imponer su lenguaje; y la pos literatura del mundo tardo capitalista no refleja únicamente la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la vieja lengua nacional” (Jameson 19).

En “¿Por qué rapea usted?” (2), el sujeto poético alude al problema del vacío de la autoridad de la ley y la incapacidad del sistema judicial para legitimarse en nuestras sociedades:

“Como enjuicias te enjuician

Si es que pediste justicia

Te apuesto la camisa

Que estás aun esperando” (“¿Por qué rapea usted?” 2)

El sujeto encuentra en el rap un mecanismo para hacer justicia, una justicia propia que logra hacer efectiva por medio de la palabra, que es a su vez la validación de su realidad y que se propone en este caso como un mecanismo de denuncia contra la deficiencia del sistema judicial. De la misma forma, en “Lluvia de primavera” (11), el hablante realiza una suerte de manifiesto en donde se expresan los principales objetivos que éste tiene para hacer rap y que se basan principalmente en dos ámbitos. Por un lado, la idea de “expulsar” algo fuera de sí a través del rap, idea que se repite en “¿Por qué rapea usted?” (2): “Porque necesito válvulas de escape”; “preguntar por qué rapeo / es preguntar por qué usted caga” y, por otro lado, se manifiesta una declaración en contra de la moda, entendida como la estandarización de las prácticas y productos culturales:

“Aunque hayan mil maneras  
De callarlo no  
Me sirve ni ‘una, espera  
Hay que botarlo to’  
Si la moda, de veras  
‘Ta cambiándolos  
Y al tema lo que le queda  
Es no aprobarlo po’ (“Lluvia de primavera” 11).

De acuerdo con el fragmento, el rap debe ser utilizado para mostrar el lado más genuino de la sociedad, es decir, aquellos detalles que se pierden en el destello de los bienes de consumo y de la búsqueda de la belleza cosmética para encontrar lo que el sistema oculta tras la máscara del progreso. El rap debe sacar a relucir los desechos, la mugre, la pobreza y la precariedad, que constituyen el lado más real de nuestra sociedad y que es la cara que buena parte de los medios se empeñan en ocultar en pos de mantener el orden social por medio de la fantasía de que formamos parte de una “sociedad desarrollada”, que no es más que un gran bulevar donde se pueden comerciar todo tipo de gestos. A partir de la práctica del rap como mecanismo de sensibilización, el sujeto poético de *Laberinto* va a aparecer como un rebelde en la búsqueda de su propio sentido, para así rapear desde la ritualización de este acto como una forma de conexión con su subjetividad:

“Las tendencias posmodernas de las artes plásticas, del *happening* a los *performances* y el arte corporal, como también en el teatro y la danza, acentúan este sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro). Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencuentros mágicos con energías perdidas (...) La contemplación regresa y sugiere que la máxima emancipación del lenguaje artístico sea el éxtasis inmóvil.” (García Canclini 46).

No obstante, el sujeto poético está dispuesto a sacrificar su propia vida con tal de conservar el espacio de libertad que le brinda el ejercicio del rap:

“Lo que queramo’ oír

Eso va a ser lo que grabemos

¿Tus versos dan pa’ vivir

O pa’ morir por ellos?

Yo puedo ser infantil

Sin convertirlo en juego” (“La canción de la esperanza” 12).

El sujeto no somete su rap a la aprobación del público, pues rapea para su propio “gusto” (“por el gusto de calcular un verso”, 2) y no para entretener. La visión del sujeto sobre el rap es que es un espacio de libertad en el que puede escaparse momentáneamente del sistema. Si bien la frase “¿Tus versos dan pa’ vivir / o pa’ morir por ellos?” puede sonar como una hipérbole, al mirar la realidad de nuestras sociedades sabemos que los espacios de recreación en la ciudad son escasos y que las artes y la cultura que se desarrollan al margen de los medios no permiten a los artistas vivir del arte, condenando a las formas de subjetividad que provienen de los grupos sociales menos privilegiados a la invisibilización y la muerte. Por lo mismo, esta declaración que hace el sujeto sobre su rap es una muestra de valentía y de honor, pues se muestra dispuesto a soportar condiciones precarias con tal de seguir rapeando, debido a que esta actividad es la que le otorga valor a su existencia:

“Quiero tiempo y viento austero

Un lápiz sincero,

Más besos y abrazos que ceros

Sueños sin dinero, sin peros, sin recelo

Espero bajo el consuelo



De que es más seguro el suelo” (“La canción de la esperanza” 12).

La espectacularización del rap amarra al sujeto a tener que cumplir con las expectativas del sistema, lo que implica aceptar los patrones sociales que desprecia (la moda, la apariencia, la mercantilización de la vida, etc.) a cambio de un sueldo. El sujeto prefiere permanecer al margen de la sociedad, siendo un fracasado, antes que vender su arte, su tiempo, su libertad y lo que es más importante para él, la sinceridad del rito de la ceremonia del rap, la que pasa por el proceso de escritura que es un proceso íntimo y personal del sujeto con su psique. Este rechazo se aprecia en que el sujeto, además, hace una crítica hacia los raperos que alimentan los estereotipos de los que la industria de la música se vale para crear “personajes de raperos” que proyectan una imagen que responde a los cánones estéticos de moda:

“Mira lo que te rodea

Y luego apunta a hacerlo real

No me marees con mentiras.

Alardea: planta y mone’as” (“Libre” 8).

El sujeto rechaza también el estereotipo de rapero importado desde Estados Unidos, donde el rapero es reconocido por jactarse de derrochar dinero, consumir drogas y tener mujeres, poniendo el acento en la inventiva por medio de la palabra y en la búsqueda de contenido que sea significativo. “Hacerlo real”, en este caso, se trata acerca de encontrar el significado que se esconde detrás de lo cosmético de la sociedad de la imagen. En este sentido, el rap es un rito por medio del cual los sujetos se conectan con su memoria, reafirmando su identidad por medio del reconocimiento de una historia propia que los sitúa como parte de un periodo histórico a nivel de colectivo. Según Jameson, la posmodernidad está marcada por una crisis de la historicidad que tiene que ver con una problemática general de la organización temporal en el campo de fuerzas de esta época, puesto que nuestras sociedades se basan en una forma de organización de lógica espacial. Según el autor, el sujeto ha perdido su capacidad activa para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente y es por eso que los productos culturales del individuo posmoderno corresponden a “colecciones de fragmentos y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio” (Jameson 28). En *Laberinto*, los hablantes entienden al rap como una forma de

superar la aleatoriedad de la experiencia en las sociedades capitalistas, otorgándole sentido la realidad cambiante por medio de la palabra.

### **CAPÍTULO 3: El dolor y la superación de la anestesia del sujeto posmoderno en *Laberinto***

El dolor se presenta en el poemario como una sensación muy estimulante para el sujeto poético, quien a través de las sensaciones de *displacer* logra conectarse con su aparato sensorial y salir momentáneamente de la automatización del sistema capitalista, la que, según Benjamin, consiste en el entumecimiento de los sentidos mediante la experiencia de *shock* que se instala en el modelo de trabajo de las sociedades industriales. Por medio del rap, el hablante narrativiza sus sensaciones de dolor, produciéndose así un ejercicio de reflexión y de memoria que le permite emitir un discurso acerca de la realidad que le oprime. Así, el rap constituye un espacio personal y distinto del que ofrece la ciudad, en el que el sujeto puede reflexionar acerca de sus emociones.

“Al que conoce el dolor  
No lo invitas a callarlo  
Cada palabra un error  
Todas significan algo  
Hasta el silencio habla traidor  
Te grita – Oye vo’ hasta cuándo –” (“Como siempre no es igual” 3).

En la estrofa, el dolor y el habla tienen una correlación directa, ya que es el dolor lo que desencadena el habla en el sujeto: “Al que conoce el dolor / no lo invitas a callarlo” (“Como siempre no es igual”, 3). En el estado “de duelo” en el que se encuentra, todas las palabras e inclusive el silencio, son significativas para el hablante, quien pareciera estar buscando en el habla un alivio para el dolor que padece “Cada palabra un error Todas significan algo” (“Como siempre no es igual”, 3). Según Freud, en el estado de duelo, el sujeto pierde el interés en las cosas del mundo exterior, poniendo el foco en su dolor y en la pérdida, como si nada más existiera:

“El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de

idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza)” (Freud 3).

En este sentido, el sujeto poético de *Laberinto* está en un estado de duelo permanente debido a su marginalidad, pues ha perdido su sentido de pertenencia hacia la sociedad y la patria. En el intento de dar sentido a su existencia en el estado de duelo, el sujeto poético construye un relato del diálogo interno que tiene consigo mismo. A través de este relato, el sujeto revisa su experiencia en el mundo, sobre la cual tiene una percepción fragmentada e incompleta, en busca de sentido y completitud. Al revisar su experiencia, el sujeto de *Laberinto* encuentra sentido en la creación poética/discursiva a la que llega por medio del rap:

“Ordeno de mayor a menor

Los restos que van quedando

Y por lo menos veo honor

Junto a los versos – Oh, me salvo” (“Como siempre no es igual” 3).

Como se muestra en el primer capítulo, el sujeto poético se encuentra fragmentado. Sin embargo, logra reunir sus partes y completarse por medio del discurso, pues a través de la narratividad de su experiencia es capaz de superar el olvido de su existir en un espacio que busca constantemente eliminar todo lo que contradiga el orden establecido. Según Moulian, el olvido aparece en las sociedades cuando se elimina la posibilidad de hablar acerca de ciertas cuestiones a fin de borrar sucesos de la historia que tensionan el orden social:

“Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros. Una imposibilidad de comunicarse sobre algo que se denomina de manera antagónica: golpe, pronunciamiento; gobierno militar, dictadura; bien de Chile, catástrofe de Chile” (Moulian, 31).

En este sentido, el sujeto poético de *Laberinto* busca encontrar en las palabras una fuente de memoria acerca de su identidad como forma de validarse a sí mismo, pero también

como mecanismo de sanación, pues a través del diálogo interno logra liberarse de las sensaciones dolorosas que lo embargan:

“El charchazo frío de un recuerdo

Se pasa escribiendo

Hablo solo y me entiendo

Me libero y me arrepiento” (“Libre” 7).

El dolor hace que el sujeto sienta la necesidad de comunicar su experiencia para darle sentido mediante el diálogo. Este diálogo es privado, ocurre al interior de la psique del sujeto y se muestra como un ritual por medio del cual este se libera y aprende. Por lo tanto, hay un proceso de deconstrucción y de reconstrucción que el hablante realiza por medio de la escritura, y posteriormente expresa a través del rap, en un gesto que es comunitario, pues termina en el oyente, otorgándole una experiencia estética. Según Susan Buck “estética” proviene de la palabra griega *aisthetikós*, la que denota “aquello que es perceptible por medio de la sensación”. Esto quiere decir que el ámbito original de la estética no es el arte, sino la realidad, es una forma de cognición que nace como un discurso del cuerpo (Buck 58). Así, los sentidos son el límite mediador entre el mundo exterior y el mundo interior:

“Este aparato físico-cognitivo con sus sensores cualitativamente autónomos (las orejas no pueden oler, la boca no puede ver...), se halla ‘delante’ de la mente, encontrándose el mundo prelingüísticamente; y, por consiguiente, es previo no sólo a la lógica, sino también al significado” (Buck 58).

De ahí que el rap aparezca como un ejercicio por medio del cual el rapero intenta darle sentido al dolor por medio del relato.

Buck argumenta, además, que los sentidos mantienen un rastro incivilizado e incivilizable, resistiéndose a la domesticación cultural, pues su propósito inmediato es servir a las necesidades instintivas (ternura, nutrición, seguridad, sociabilidad), indispensables para la autopreservación tanto del individuo como del grupo social (Buck 59). Sin embargo, según lo manifestado por Freud acerca de la melancolía, los estados dolorosos desencadenan sentimientos de culpa en el sujeto que lo llevan a desear el castigo:

“La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente

doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones, y la disminución del amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones de que el paciente se hace objeto a sí mismo y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo” (Freud 2).

En *Laberinto* el sujeto poético se muestra siendo castigado constantemente, encontrando satisfacción en estos castigos: “Porque los combos de los tombo / Son caricias en las costillas” (“¿Por qué rapea usted?” 2), “Esquirla es vitamina” (“Aguja” 10), “Tengo una voz que me levanta / a golpes y azotes si es necesario” (“Del miedo” 5), lo que visibiliza la figura del masoquista. Éste se somete al castigo de manera voluntaria, paradójicamente, en busca de la felicidad perdida:

“Pienso: Mi abuela ya no ve  
Le daría mis ojos si pudiera  
Comería rastros  
Baratas y piojos  
Si la alegría volviera” (“Del miedo” 5).

En este sentido, como explica Freud, es posible apreciar una identificación narcisista del sujeto con el objeto de amor perdido, que en este caso podría ser la infancia del sujeto, pues se menciona a la abuela y a los problemas de salud asociados a la vejez, como la pérdida de la visión. Asimismo, es usual asociar la infancia a un momento en el que el sujeto era más feliz, pues no tenía consciencia de las opresiones que de adulto le causan estados de infelicidad y que tienen que ver con la forma en la que están configuradas nuestras sociedades, lo que permea en la forma en la que nos relacionamos con las personas:

“El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por fin, de las relaciones con otros seres humanos. El sufrimiento que emana de esta última fuente quizá nos sea más doloroso que cualquier otro” (Freud 17).

El sentido de la vida en la posmodernidad se basa en la anestesia del aparato sensorial por medio de la exposición constante a *shocks* que mecanizan la experiencia del sujeto en el mundo. Del mismo modo, ocurre una “brutalización” de los individuos, pues su capacidad crítica disminuye, respondiendo a los estímulos de manera condicionada:

“Bajo condiciones de extremo stress, el ego emplea la conciencia como un amortiguador que bloquea la apertura del sistema sinestésico, aislando así la conciencia presente de la memoria pasada. Sin la profundidad de la memoria la experiencia se empobrece. El problema es que bajo condiciones de shock moderno -los shocks diarios de la vida moderna- la respuesta inconsciente [without thinking] al estímulo se ha convertido en imprescindible para la supervivencia” (Buck 70).

Walter Benjamin, en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, intentó investigar la veracidad de la hipótesis freudiana, aplicándolo a situaciones de la vida moderna. Freud estaba preocupado por la neurosis de la guerra, mientras que Benjamin proclamaba que este campo de batalla de la experiencia del *shock* “se ha convertido en norma en la vida moderna” (Buck 70).

“Las percepciones que una vez ocasionaron un reflejo consciente, son ahora la fuente de impulsos de *shock* que la debe detener. En la producción industrial, no menos que en el arte moderno de la guerra, en las multitudes de las calles, en los encuentros eróticos, en los parques de atracciones y casinos de juego, *el shock* es la esencia misma de la experiencia moderna. El medio ambiente, alterado tecnológicamente, expone el aparato sensorial humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en *shocks* psíquicos” (Buck 70).

En *Laberinto*, se puede apreciar un tratamiento de la anestesia sensorial del hablante, quien no siente dolor al ser castigado y golpeado:

“Dispárame

Golpéame

Derramo sangre

Por respeto

Respecto a esto

Nada

Cállalo

Es secreto

Piénsalo

De veras estoy sentado bien quieto

Viéndolos pasar a to' s vestidos de esqueleto" ("Aguja" 10).

En este caso el hablante se encuentra entumecido, sus emociones están dormidas, pues es incapaz de sentir dolor, si sangra es "por respeto" y debido a una condición biológica que le es inevitable, pero no siente ninguna sensación. Está "quieto", mirando el desfile de los individuos que pasan como cadáveres, muertos en vida, enajenados, insensibles y mudos. En esta estrofa podemos observar a un individuo completamente autocontenido, separado de las partes de su cuerpo y existiendo como un ser al interior de su psique. Según Buck, el individuo moderno tiene la ilusión de que se produce a sí mismo:

"Lo que parece fascinar al 'hombre' moderno acerca de este mito, es la ilusión narcisista del control total. El hecho de que uno pueda imaginar algo que no es, es extrapolable a la fantasía de que uno puede (re)crear el mundo de acuerdo a un plan" (Buck 60).

Según la autora, este mito ha tenido efectos favorables para la sociedad, pues está íntimamente relacionado con la idea de libertad en la historia occidental. En *Laberinto* se aprecia un tratamiento de la rebeldía estrechamente ligado a la creación de un mundo imaginario propio:

"Fe de pesticida

Peste rebelde escondida

Pendiente hasta que reconstruya

El Puente hacia sus vidas

Pero daños no escatiman

Cocos por aquí patinan

Timan al que priva de luz

Cerrando las cortinas

Es pus en esta herida

Azul el paño que hay encima

No hay gurú ni Crú<sup>11</sup> que tumbe  
Este mundo de cucos con rimas” (“Aguja” 10).

La idea de “reconstruir un puente hacia sus vidas” tiene que ver con la capacidad de conexión de los sujetos con su memoria, a fin de reconstruir su historia y su identidad. Asimismo, la imagen de las cortinas cerradas que cubren el mundo de espectros que se crean por medio de la rima, se relaciona directamente de la imaginación interna o fantasía, el cual representa un sistema cerrado en sí mismo, que funciona al interior de la psique y que es comunicable al exterior por medio del rap. Otra expresión de la anestesia de la posmodernidad se representa por medio del uso de drogas y lenitivos para adormecer el organismo e inhibir las emociones de displacer. El uso de fármacos ha acompañado la instalación del capitalismo en pos de la creación de seres sumisos, que no se rebelen ante la realidad impuesta. En *Laberinto* se plantea también el uso de estas sustancias como inhibidores de la sensibilidad del sujeto:

“Mi hielo corazón  
No se para hasta que choca  
Si vas a hablarme de traición  
Tráeme unas cuatro chicanas  
Que me pierdo  
Y algunos preguntan  
-¿Por qué vas tan lento? -  
-Es que no veo gueón-  
Sordo de gritos sediento de afecto” (“Aguja” 10).

“En un rincón del silabario  
Duermo acolchado, drogado,  
Tapado con diarios” (“Aguja” 10).

---

<sup>11</sup> “Crew” o “Crú” es la forma en la que se denomina a los grupos o tribus dentro de la cultura Hip Hop.



Según Susan Buck, Benjamin afirma, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que la única forma en la que el sujeto puede superar la anestesia que padece es por medio de los mismos estímulos de *shock* que en algún momento la provocaron. Esto, por medio del arte, ya que a través de éste es posible generar un tipo de *shock* que “recomponga el aparato sensitivo”:

“En esta situación de ‘crisis de la percepción’, la cuestión ya no es educar el oído a escuchar música, sino devolverle su capacidad auditiva. La cuestión ya no es entrenar el ojo a admirar la belleza, sino restaurar su ‘perceptibilidad’” (Buck 72).

En *Laberinto*, el relato sobre el dolor por medio del rap funciona como una forma de *shock*, mediante la que se intenta “restaurar” el aparato sensorial de la audiencia. Esto, por un lado, porque la estética del rap se fundamenta en la sobre-estimulación, al combinar distintos géneros y estilos musicales en un montaje que es posible asemejar con el proceso de creación del collage, donde se crea una obra visual a partir de recortes de imágenes. Según Alejandra Morales, la estética de collage, difundida por las vanguardias a finales del siglo XIX, vino a cuestionar la forma en la que los artistas de la época se planteaban como reproductores fieles de la realidad, al eludir las formas de representación y significación clásicas. Esto, según la autora, debido a que la estética fragmentada del *collage* permitió que el artista pudiera escapar de la lógica del cuadro, el cual se entiende como un espacio unitario y continuo (Morales 100). Según la autora, los cubistas desarrollaron la tesis de que un objeto nunca es captado por el sujeto de manera total ni unitaria, pues sólo podemos acceder a éste desde una de sus perspectivas, lo que altera la naturaleza de la realidad observada.

En este sentido, el rap se vale de la estética del collage para proponer nuevas formas de acercamiento a la realidad por medio de experimentaciones a nivel musical y lingüístico, las cuales resultan transgresivas por cuanto atentan contra la concepción del orden social establecido por el oficialismo, entendiendo que este ordenamiento busca encuadrar la realidad bajo una perspectiva única e invisibilizando las formas de organización que nacen fuera de los márgenes impuestos por los organismos de poder que regulan nuestras sociedades. Por otro lado, está el contenido de lo que se relata por medio del rap. En el caso de *Laberinto*, los autores proponen ideas que desafían las verdades que el sistema en el que estamos se esmera tanto por reafirmar, como la idea de que somos felices por medio de estímulos banales, la búsqueda del éxito económico e incluso la importancia que puedan tener los individuos considerados importantes en la sociedad.

La superación de la anestesia en *Laberinto* ocurre cuando el sujeto experimenta dolor, pues es por medio de las sensaciones displacenteras que se reactiva su aparato sensorial y es capaz de articular un discurso acerca de la realidad, proponiendo nuevas formas por medio de la imaginación. Esto último representa un tipo de rebeldía contra la realidad a través de la poesía. Esta satisfacción sádica hacia el dolor, en términos de Freud, se asocia a estados patológicos, donde hay una predominancia energética del impulso de muerte (thánatos), lo que puede acabar con la existencia misma del sujeto. El sujeto poético de *Laberinto* admite estar al borde de la locura en distintos momentos del poemario, lo que acentúa su marginalidad, mostrándola desde un punto de vista social e intelectual:

“¿Acaso se volvieron locos?  
No, pa’ na’  
Eso no va con nosotros” (“Del miedo” 5).

“Pero daños no escatiman  
Cocos por aquí patinan” (“Aguja” 10).

Según Foucault, la locura está ligada a la presencia de trascendencias imaginarias y desde la edad clásica ha sido ligada a la ociosidad y a distintas formas de inutilidad social (Foucault 56). Esta situación hace que al loco se le margine y expulse de la sociedad en pos del mantenimiento de la máquina de producción y del orden social establecido:

“Si existe en la locura clásica, algo que hable de otro lugar y de otra cosa, no es porque el loco venga de otro cielo —el del insensato— y luzca los signos celestes; es porque ha franqueado las fronteras del orden burgués, para enajenarse más allá de los límites sagrados de la ética aceptada” (Foucault 56).

Al igual que el loco, el sujeto poético de *Laberinto* transgrede los límites de la lógica capitalista al rechazar las formas de habitar que se proponen como las adecuadas. De ahí que el sujeto marginal de *Laberinto* habite en una profunda soledad que opera a nivel intelectual más que físico, ya que en la periferia de Santiago el hacinamiento es muy marcado. Es importante mencionar que la soledad que padece hablante de *Laberinto* se manifiesta desde su fragmentación y no desde la concepción de individuo que predominaba durante el modernismo, entendiendo que el “yo” burgués constituía “un territorio autosuficiente y un reino cerrado por derecho propio” (Jameson 16).

“Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Edie Sedgwick—, los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta, y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen tener ya muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la «locura» de Van Gogh, que dominaron el período del modernismo. Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación” (15).

Así, Jameson plantea que en las sociedades postmodernas los sujetos padecen una crisis de los afectos, que el autor denomina “ocaso de los afectos”, debido a que la concepción del yo como un territorio cerrado que marcó el modernismo, llega a su fin en las sociedades capitalistas. Así, en el posmodernismo habría un fin del estilo “único y personal”, primando la reproducción mecánica de objetos:

“De la misma manera que en el caso de la expresión de emociones o sentimientos, la liberación de la antigua anomia del sujeto bien centrado en las sociedades contemporáneas puede significar algo más que una simple liberación de la angustia: una liberación generalizada de toda clase de sentimientos, desde el momento en que no hay ya una presencia así del sujeto en la que pudieran materializarse tales sentimientos. Lo que no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimiento, sino más bien que tales sentimientos —que sería mejor y más exacto denominar «intensidades.»— son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia” (16).

De esta forma, lo que Jameson plantea es una ruptura de la concepción del arte que sucede en el estadio del “capitalismo tardío”, término que utiliza para referirse a la época que hemos denominado en esta investigación como “posmoderna”. Esta ruptura se puede identificar principalmente en la “euforia” desfragmentada en la que el arte tiende a desarrollarse en las sociedades capitalistas. En *Laberinto* es posible encontrar una muestra de las intensidades de las que habla Jameson, las cuales aparecen “flotando” de manera “impersonal” y “libres” en el discurso del sujeto que sucede en soledad, pero que transcurre en la calle, evocando la idea de emocionalidades que flotan en la nebulosa social sin ser atribuibles a un solo sujeto, sino que parecieran ser el eco de la masa de transeúntes:

“- Buenas noches –  
Perdóneme que lo moleste  
¿No tendrá por casualidad  
Un pedazo de sol que me preste?  
Verá, en todo este sector  
Usted es el único farol que prende

Y tengo que hacer la canción  
Por favor, sé que me entiende” (Hablandole a un farol, 4).

De la misma manera, la idea de las intensidades colectivas se relaciona con el mismo gesto de rapear, donde la palabra se vuelve “invisible” y cada verso flota “libre” cuando es recitado, haciendo la comparación con la palabra escrita, que permanece en el tiempo y que tiene un autor claramente identificado:

“Lo que pienso es un momento y ya  
Sin mi cuaderno  
Puede hacerte ver el mundo en palabra invisible  
Más que un verso, todos juntos si cada uno de ellos es libre” (“Libre”, 7).

Entendiendo que la rebeldía del sujeto poético de *Laberinto* se manifiesta a nivel intelectual principalmente, es importante mencionar que en el poemario se alude en reiteradas ocasiones al espacio psíquico del individuo, por medio de la imagen de la cabeza y de los órganos que la constituyen:

“Mira como transpira mi frente  
Todo gira en la oficina hasta las pestañas calientes”  
Escucha linda invierte  
Quiero rapear en tu vientre  
Pasear por el bosque enseñarte costumbres rupestres  
- Tonto, el mundo es verde -  
- ¿Y esos globos dónde los venden? -  
Te volverá este *boomerang*  
Si pestañas pierdes (“Como siempre no es igual”, 3).

Como se aprecia en el verso, todo ocurre dentro del espacio mental, el cual es comparado con una oficina, ya que es al interior de la psique donde el sujeto desarrolla su trabajo, el cual consiste en la creación poética. La ocupación del hablante poético no es una actividad productiva, pues como ya hemos planteado en el capítulo dos, la rebeldía del sujeto poético de *Laberinto* se basa en un rechazo hacia la actividad productiva que el sistema capitalista busca imponer como la forma dominante.

Además, el hablante utiliza léxico del campo de lo empresarial y los negocios, lo que se expresa en la palabra “invertir” y en la frase “si pestañas pierdes”. La utilización de este léxico en un contexto diferente del que se suele utilizar, muestra que el hablante busca crear

nuevos sentidos desde las palabras que la cultura capitalista utiliza para seguir validando su ideología. En este sentido, el uso de estos términos es una muestra de cómo estos autores buscan influir activamente en un cambio ideológico para que desde ahí exista un derroque del sistema capitalista actual. En el disco, la canción “Libre” es un fuerte testimonio de la necesidad de poner atención en lo que ocurre a nivel ideológico, para así resistir contra las concepciones aprendidas que nos impiden superar este estadio del capitalismo tardío:

“Todas mis ideas.  
Escucho BUM BUM BAH  
El Frays se la cranea  
Digo – Uf, busca  
El resultado en la azotea –  
¿Qué preguntas tú? ¿Ah?  
Mira lo que te rodea  
Y luego apunta hacia  
Lo real no me marees con mentiras” (“Libre”, 7).

El sujeto poético rechaza la superficialidad de la dinámica cultural de la sociedad a través de la aceptación del dolor y las sensaciones de displacer, dolor que se expresa mediante la escritura del rap y que se supera de forma parcial mediante esta forma artística. No obstante, es importante recalcar que el objetivo del sujeto poético de *Laberinto* no es la superación total del dolor, sino expresar el displacer a través del rap, a fin de mostrarse genuino en una cultura donde el éxito es una máxima a la que los individuos deben aspirar.

## CONCLUSIONES

*Laberinto* es un testimonio de memoria de nuestro presente. A través de esta obra, los autores reflexionan sobre nuestra época y proponen una mirada crítica hacia la cultura capitalista de nuestra sociedad postmoderna. En términos de Jameson, nuestra sociedad se encuentra en una etapa que él denomina como “capitalismo tardío”, la cual se caracteriza por ser presentada como una ruptura con respecto a todas las épocas anteriores. Esta heterogeneidad histórica, sin embargo, impide que se pueda mirar nuestro presente desde una perspectiva crítica. Tal como plantea Julia Kristeva, la vacancia del poder y la teatralización de los procesos políticos que proyectan los medios, inhibe la capacidad de rebeldía en nuestras sociedades, lo cual dificulta que se produzcan cambios sociales impulsados desde los individuos.

En este sentido, *Laberinto* es una obra representativa de nuestra época, pues posee los rasgos de un producto cultural de la postmodernidad. El rap se vale de la tecnología para desarrollarse y pertenece a la institución social del Hip Hop. La marginalidad de esta obra recae en que las ideas que los autores proponen son críticas con respecto a la cultura capitalista, pues cuestionan la forma en que está organizada la sociedad, los parámetros culturales que la rigen y, por ende, también hay una crítica acerca de la forma en la que los individuos se relacionan con el entorno de la ciudad y entre sí. *Laberinto* toma los desechos de la ciudad y crea un relato de memoria de los restos deshilvanados de la historia oficial, considerándose el sujeto poético mismo como un desecho más de la ciudad, al negarse a vivir bajo los parámetros que impone la sociedad capitalista.

El sujeto poético de *Laberinto* es un sujeto marginado de la sociedad, un resto solitario que impone el rap como forma de supervivencia en donde se pone en juego la memoria, la identidad, la cultura, el lenguaje y la imaginación. La obra pone el énfasis en la narrativización del mundo interno del sujeto, valiéndose de la imaginación como herramienta para cambiar la realidad que lo circunda. Esto hace que la palabra cobre un valor sumamente importante para el sujeto poético, pues se vale de ella como material de construcción de una realidad otra, que no es una recomposición de lo que está hecho, sino que nace de la

destrucción del paisaje urbano y del sujeto mismo, quien se reconstruye desde su propia ruina.

El valor que la palabra hablada toma en *Laberinto* se relaciona además con la búsqueda de un habla colectiva, de frases que fueron escuchadas al pasar, las cuales dan cuenta de nuestra manera de habitar a nivel social. Es por este motivo que *Derechos Reservados* es una suerte de portavoz de la ciudad y no solo del pensamiento de sus autores Matiah Chinaski y Mantoi. Hay un interés por dar voz a la calle, entendiendo que todos le damos vida mientras la caminamos.

Es importante, además, considerar la importancia que tienen la música y la oralidad en nuestro país como forma de cultura ligada a la preservación de la memoria y de denuncia. En este sentido, el rap es una herramienta discursiva que proyecta una parte de nuestra identidad cultural local que estaba presente desde antes que la globalización y la homogeneización cultural de este último estadio del capitalismo comenzaran a desdibujar los límites culturales entre las naciones por medio de la estandarización de la cultura estadounidense como la cultura global (Jameson 29). A través del rap es posible dejar un registro de las formas de comunicación “residuales”, en el sentido que le otorga Richard a este concepto para denominar las significaciones que nacen desde los márgenes sociales y que vienen a descentralizar los discursos oficiales (Richard 11). La estética del rap es una propuesta de *shock*, que en su forma es tan sobrecargada como la realidad cultural de nuestras sociedades, donde los “media” nos inundan de estímulos constantes que no desempeñan ningún papel en la memoria, sino que contribuyen a una concepción del arte en términos de productividad (Jameson 130).

Del mismo modo, en *Laberinto* se muestra al rap como una forma en la que el sujeto puede dejar fluir la conciencia y darse el espacio para pensar mientras transita por la ciudad, utilizando el tiempo de desplazamiento entre un espacio y otro para reconectarse con su aparato sensorial y, de esta forma, superar en parte la mecanización y anestesia de la vida moderna. Se puede decir que, en *Laberinto*, el sujeto propone al rap como una forma de meditación moderna en donde encontramos un espacio en nuestra agitada agenda para comunicarnos con el entorno y con nosotros mismos. Este espacio permite que el sujeto tome conciencia de la realidad, lo que lo lleva a realizar una crítica con respecto a la forma en la

que está constituido el sistema, cuestionando la manera en la que nos relacionamos. La visión de la realidad resulta para el sujeto manifiestamente absurda, ya que la mecanización a la que se someten las sociedades en pos de la productividad no permite la apreciación de las obras de arte que cuestionan los propios límites existenciales, ideológicos y culturales de los espectadores, pues de no ajustarse a las pautas culturales de nuestra época, los espectadores rechazan la obra (Jameson 130).

De la misma manera, la crítica que el sujeto realiza hacia el capitalismo apunta a la profunda desigualdad en la que vivimos, pues mientras que hay sujetos que son importantes para la sociedad debido a su posición socioeconómica, hay otros sujetos que habitan en espacios olvidados por el sistema y que, por ende, viven en situaciones precarias, siendo silenciados e invisibilizados. La rebeldía del sujeto se manifiesta en la crítica hacia la sociedad, pero también en un interés intelectual por la búsqueda de nuevas ideas, de nuevas formas de pensamiento y de puntos de vista acerca de la realidad. Esta novedad recae en la necesidad del sujeto de vivir emociones que lo despierten y lo desgaren. De esta forma, el sujeto busca sensibilizarse por medio de la aceptación del dolor, negándose a las distracciones de la vida moderna y sometiéndose a la práctica de la escritura como una forma en la que el sujeto encuentra valor en sí mismo más allá de la productividad que exige la cultura de la postmodernidad.

La importancia que tiene visibilizar obras de nuestra época que reflexionen acerca del panorama cultural en nuestros tiempos recae en que es necesario entender este período histórico con sus características propias, reflexionar acerca de cómo hemos llegado hasta este punto para poder cuestionar y mejorar nuestras circunstancias presentes y no caer en la visión de que nuestra cultura actual es tan solo un momento histórico de rupturas y quiebres con respecto a la tradición.

Pero por sobre todo porque pensar nuestro presente implica necesariamente pensarnos a nosotros mismos, cuestionar nuestra forma de habitar este nuevo contexto social y romper el encantamiento de los medios con una mirada crítica que logre propiciar cambios que apelen a una conciencia mayor que solamente el progreso económico.



## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía principal:

Derechos Reservados, *Laberinto*. Santiago: Criminal Studios, 2011.

Vela, Tristán. *El percatarse*. Santiago: Cuarto propio, 2012.

Vela, Tristán. *Lago*. Santiago: Cuarto propio, 2014.

Vela, Tristán. *Viento Norte*. Santiago: Cuarto propio, 2015.

Vela, Tristán, *Huellas recientes*. Santiago: Cuarto propio, 2017.

### Bibliografía crítica:

Buck-Morss, Susan: “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2015

Foucault, Michel. “De los espacios otros”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de cultura económica, 2015.

Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Alianza Editorial, 1967.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza Editorial, 1998.

Ganter, Rodrigo y Zorzuri, Raúl. “Giro cultural y estudios de juventud en el Chile contemporáneo: crisis de hegemonía, mediaciones y desafíos de una propuesta”, *Revista Última Década* no. 50, 2002: 61-88.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado Vol 1*. Argentina: La marca, 2012.

Kristeva, Julia. *Sentido y sin sentido de la rebeldía*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz y edición por Santiago: Cuarto Propio, 1999.

Morales, Leonidas. "Nicanor Parra: El proyecto antipoético". *Anales de Literatura Chilena* no. 17, 2012: 147-167.

Poch Plá, Pedro. *Del mensaje a la acción: Construyendo el movimiento Hip Hop en Chile 1984-2004 y más allá*. Santiago: Quinto elemento, 2011.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.

Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía Chilena (1973 – 2013)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

Silva, Víctor y Browne, Rodrigo. "Literatura y Ciberespacio: 'Creación' de Simulacros y Simulacros de 'Creación'". *Revista Chilena de Literatura* no. 69, 2006: 137-147.