



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Cartografía de una crisis:

Retórica e Identidad en La Tirana de Diego Maquieira

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica
con mención en Literatura

Alumno: Sergio Pérez Ojeda

Profesoras guías: Alicia Salomone y Darcie Doll

Marzo, 2011.

A Stephanie Herrera: la mujer que es todas las demás.

A mis madres: Elisa, Rosalía y Margoth.

A mis doctos perros: General Figueroa, Teniente Geraldo y Coronel Urrutia.

Al miedo y la flojera: innobles materiales de mi pesadilla.

¿Por qué escribes? Porque no hay aventuras ni barcos piratas y la guerra que hay declarada no tiene bandos ni pandillas ni hordas ni héroes y sólo es un saqueo permanente e invisible de tu combatividad.

Enrique Symns.

El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino.

Roberto Bolaño.

La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el «caso de Nietzsche». Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo.

Gilles Deleuze.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objetivo diagramar una cartografía discursiva para «mapear-localizar» el sistema cultural de la década de los ochenta en Chile, desarrollar un análisis retórico sobre las principales estrategias de composición en el poema *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira y proponer una lectura alegórica sobre la identidad nacional en *El Gallinero*, la segunda sección de la obra.

La noción de «cartografía» obedece a una multiplicidad espacio-temporal que opera de forma coextensiva sobre un campo social a la manera de un «modelo a escala», esto es, no funciona en términos de una «falacia referencial» desplegada como una «calcomanía» que intenta mimetizar – duplicar, reproducir – el sistema cultural a diagramar; sino que, consecuente con su dimensión «performática» radicada en la presencia del cartógrafo como observador-proyectista, re-construye (en el sentido de modificar no de inventar) y experimenta en base a la memoria documental, tal como proponen Deleuze y Guattari al argumentar su teoría sobre el rizoma:

“Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones”¹.

Conscientes del riesgo que conlleva desplazar un concepto elaborado en las inmediaciones del psicoanálisis y la lingüística posmoderna al territorio de una escritura que «juega» con el análisis de corte sociológico – el primer capítulo de esta tesina –, hemos utilizado la acepción, principalmente, para enfatizar el carácter ensayístico-panorámico de la propuesta cartográfica, que toma distancia de un tratado sistemático y especializado, y para remarcar el análisis crítico como una maniobra de lucidez y transformación.

¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-Textos, 2002. p. 18.

La cartografía discursiva se basa en una hipótesis transversal: el sistema cultural que intenta diagramar se encuentra una crisis «gatillada» por una dictadura militar, por lo tanto, su objetivo básico es localizar los principales nudos o terminales del conflicto para demostrar que el «golpe de Estado» no ha fundado nada en/por sí mismo, ya que los diversos frentes de la crisis responden a «sedimentos» históricos de una dimensión mayor al «shock» que se ha pretendido, tradicionalmente, «inaudito» y/o de «ruptura total» en el «democrático» y «sólido» devenir nacional; y, así, de paso, desarrollar una de sus mayores virtudes según Deleuze: “Una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar”². En segundo término, la máquina diagramadora, otorga la «atmósfera» necesaria para introducir el análisis de la «escena de avanzada» del arte y las humanidades en la década del ochenta, en cuyos contornos se instala *La Tirana*. De esta forma se genera la transición entre el primer capítulo – dedicado al (in)noble *oficio de cartógrafo* – y el segundo – dedicado a análisis de la obra –.

Uno de los principales motivos por los cuales *La Tirana* no ha sido analizada de forma metódica y sistemática por la crítica nacional es debido a la «complejidad dialógica» de su enunciación, caracterizada por una circulación saturada de referentes culturales; cuestión destacada por algunas de las lecturas más sólidas (Enrique Lihn, Germán Cossio y Matías Ayala). Es a partir de aquel «vacío» que surge la idea de desentrañar el armazón o entramado interdiscursivo a través de un análisis retórico de las principales «operaciones de lenguaje» que estructuran el sistema interdiscursivo y organizan los «grupos de poder» en la obra. Al despejar la densidad lírica de la composición es posible vislumbrar los ejes transversales que la atraviesan: poder, violencia, religiosidad, sexualidad e interdiscursividad. Así, al desplegar las claves generales de lectura, el análisis ingresa al *Gallinero*, relato poético sobre la identidad chilena, formulando una lectura alegórica sobre la propuesta de Maquieira.

² Deleuze, Gilles. Foucault. Barcelona: Paidós, 1987. p. 61.

CAPÍTULO UNO: CARTOGRAFÍA DE UNA CRISIS

LAS OBRAS LITERARIAS NO ESTÁN FUERA DE LAS CULTURAS SINO

QUE LAS CORONAN.

ÁNGEL RAMA.

I

La cultura en la década de los ochenta en Chile es una cultura en crisis susceptible de ser cartografiada a través del sistema de producciones literario-poéticas. Las prácticas artísticas que se desprenden de dicho sistema son históricas (relativas y móviles) y pertenecen al orden de los discursos relacionados con e involucrados en la red de representaciones simbólicas de una cultura, la cual es entendida en su sentido más abarcador, o sea, como *la totalidad de la vida* según propone R. Williams: “Todo modo de vida material, intelectual y espiritual”³. Los múltiples modos de vida, hegemónicos, marginales, oficiales, residuales, subalternos, alternativos etc., de los discursos siempre están desarrollándose en las diversas esferas que integran la cultura como *totalidad* y es, en este sentido, que Bajtín apunta y enfatiza su carácter inclusivo, procesal e infinito en relación con la literatura:

“La literatura es una parte inseparable de la totalidad de una cultura y no puede ser estudiada fuera del contexto total de la cultura [...] El proceso literario es parte inseparable del proceso cultural [...] El mundo de la cultura y de la literatura es, en realidad, tan infinito como el universo”⁴.

³ Williams, Raymond. Cultura y sociedad: 1780-1950 de Coleridge a Orwell. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001. p. 15.

⁴ Bajtín, Mijail. Estética de la creación verbal. México D.F.: Siglo XXI, 1999. p. 362.

Con la inflexión bajtiniana es posible instalar una breve aclaración. Si bien el discurso literario es permeable, no se resiste sistemáticamente *per se* a ciertos regímenes de lectoría llevados a cabo, puestos en funcionamiento, por diversos hermeneutas y sus metodologías de investigación; no es, bajo ninguna circunstancia, un discurso que culmine en el “proceso cultural”, puesto que los sistemas de prácticas literarias poseen independencia relativa y distancia crítica, derivado del “proceso literario”, con respecto al escenario de las sociedades humanas. Todo lo cual genera nuestra arbitraria posibilidad: desplegar una operación cartográfica que instale y focalice terminales críticas, literarias y políticas en relación con el sistema general de la cultura en la década de los ochenta. Las terminales, centrales de lineamientos, no se pueden constreñir a priori a un marco temporal ni a un movimiento estético acotados en sí mismos en tanto pertenecen a los procesos de la historia cultural chilena y continental.

Por un frente, Ángel Rama propone una periodización para la historia cultural latinoamericana del siglo XX, la cual “transcurre con agitación y movilidad creciente, como de crisis en crisis”, basándose en los regímenes políticos hegemónicos y en el carácter del estado nacional. Esta visión es articulada en distintas etapas: (i) Etapa del periodo nacionalista (1911 – 1930), (ii) Etapa del periodo populista (1930 – 1972) y (iii) Etapa del periodo catastrófico (1973 – en adelante)⁵. Esta periodización, en el libro del crítico uruguayo, es de índole instrumental puesto que permite generar un marco de ordenamiento para la reflexión principal, dedicada al estatuto del intelectual modernista en relación con las esferas del poder institucional en las urbes latinoamericanas. Por este motivo Rama la instala sin abordarla mayormente y, a la vez, debido a su temprana muerte, en la tercera etapa sólo se plantea el inicio de un periodo “catastrófico” marcado por el golpe de Estado perpetrado en Chile el 11 de septiembre de 1973. Siguiendo la lógica implementada por Rama, proponemos el cierre en la fecha donde comienza el primer gobierno democrático en Chile luego de diecisiete años de dictadura militar. Esta visión de conjunto otorga la posibilidad de comprender en un marco más amplio la

⁵ Rama, Ángel. La ciudad letrada. Santiago: Tajarar Editores, 2004. pp. 131 – 132.

condición y el devenir de una intelectualidad, sociólogos e historiadores, que inicia el comentario de la catástrofe a fines de la década del 70 y a comienzos de la década del 80 revisando, principalmente, el periodo de la etapa populista y su modelo de estatal «de compromiso», el cual organizaba la vida pública en torno a su carácter inclusivo, proteccionista y reformista; esto, con la finalidad de iluminar el cambio de paradigma ideológico que produjo el régimen autoritario en función del neoliberalismo, la globalización y la destrucción del Estado que había asegurado durante cuarenta años la democracia. Esta modalidad teórica es conceptualizada y enmarcada por Gabriel Salazar y se lleva a cabo, entre otros, por Tomás Moulian. Sociólogo que, a fines de la década del 90, profundiza y reescribe críticamente su concepción, la cual permite vislumbrar que, en realidad, el «golpe» no generó nada por sí sólo y, que el Estado de compromiso, debía ser examinado con mayor distancia crítica.

Por otro frente, los movimientos artísticos, estéticos e ideológicos, modernos más importantes en Latinoamérica son: el modernismo y la vanguardia. La multiplicidad de los modernismos radica en la amplitud de sus figuras y sus proyecciones, o sea, pensar que, al menos tres figuras mayores: Rubén Darío, el marqués chorotega; Martí, el lúcido revolucionario y Rodó, agente del proyecto letrado, estaban vinculados, expresa la heterogeneidad que oculta la etiqueta. Quizá uno de elementos transversales al modernismo es un cierto nivel de clientelismo o, al menos, un carácter ecléctico con respecto a la condición que otorga «poner en juego» su posicionamiento relativo con respecto al circuito del poder oficial, o sea, estar al servicio de un aparato estatal “modernizador” que demanda intelectuales para que activen y ocupen el sitial eclesiástico desplazado hacia una concepción laica y democratizadora de la cultura letrada y, así, transformarse en los nuevos conductores *espirituales* de la sociedad:

“En su afán de reemplazar al sacerdocio, habrían de recurrir incluso a algunos de sus recursos estilísticos, como la oratoria mayestática que ya había hecho su recorrido en el ceremonial universitario, y cumplirían una perseverante tarea para

dignificar y sacralizar al intelectual (¡“Torres de Dios, poetas!”) en un tiempo destemplado y una sociedad materialista que prescindía del viejo sistema de valores espirituales”⁶.

Su función de promotor cultural asociada a las prácticas del sujeto letrado en el escritor modernista, se ve legitimada por él y por las instituciones que lo respaldan, expresando una idea común de parasitar mutuamente del poder en aras, modalidad gubernamental del discurso, de un proyecto de nación o una proyección de sociedad.

Una de las lecturas, espejo ético de una *búsqueda generacional*, que se lleva a cabo en los escritores del último tercio del siglo XX latinoamericano, específicamente alrededor de los años ochenta (Enrique Lihn, Roberto Bolaño, Diego Maquieira entre otros), sobre las vanguardias de las primeras décadas del siglo, se desplaza en la dirección contraria al carácter clientelista del modernismo, enfatizando la decadencia de los ideales de modernización; a través del desarrollo de una crítica a la institución del arte y al descentrarse con respecto a una idea común, adscribirse a la lógica hegemónica y parasitar de las regalías culturales del gobierno de facto, de construir una sociedad al amparo de la ideología centralizada del oficialismo autoritario, en ese entonces calificado transversalmente de «burgués»; sino en su contrasentido, adoptando ribetes de «cultura de la resistencia» y, en especial, postulándose, como proponen Roberto Bolaño y Jorge Boccanera en términos de «marginalidad»:

“[...] si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética o estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible ser apelado sin adoptar, por

⁶ Rama, Ángel. Op. Cit. p 137.

el momento, aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas (y cualquier postura de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones), el panorama general se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo; el primero fue la vanguardia de los veintes[...]”⁷.

Necesidad de escribir entre comillas, «esto es», instalar la sospecha como mecanismo que advierta de forma constante el derrotero de errar al encuentro de nuevas búsquedas al desamparo de un sistema de pensamiento normado, o sea, hilvanamos fragmentos dispersos para componer una «cartografía» que nos permita (re) iniciar el comentario, la «glosa», de la década del ochenta. Entonces “margen”, “periferia”, “descentramiento”, fórmulas de posicionamiento con respecto a, en el sentido de una instalación discursiva, la inevitable presencia de un horizonte institucional como materialidad y simbolización del poder autoritario, el cual constituye una propagación a través de los circuitos asociados, reclutados, al oficialismo catastrófico. Entonces “vanguardia”, en tanto, re-presentación de la “marginalidad” en un “nuevo” contexto de crisis cultural; gesto de continuidad, de vinculación y actualización crítica con respecto al segundo movimiento artístico de la modernidad latinoamericana en la modalidad de “segundo cartucho” de aquel *impulso modelador*. Así, entonces, un sistema de representaciones literarias asociado a la “marginalidad de la vanguardia” con respecto a las instituciones en la sociedad. Hipótesis diferenciada del lineamiento crítico que propone Raúl Zurita en 1983, máximo exponente de una interpretación que ha trascendido su instancia, el cual emplea la lógica radical del “antes y después”, la metáfora por excelencia es “guillotino” del golpe, para explicar el surgimiento de una “nueva” poesía en la

⁷ Boccanera, Jorge y Bolaño, Roberto. La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento? en Plural 68 (México, mayo 1977), pp. 42 – 43. Citado en: Bianchi, Soledad. Poesía chilena: miradas, enfoques, apuntes. Santiago: Documentas/CESOC, 1990. p. 28.

década del ochenta. O sea, otra vez la concepción del golpe como productor del “corte” histórico y literario.

De este modo es posible trazar algún derrotero, huella por donde errar la búsqueda, preliminar para ir ingresando en los circuitos del material poético: (i) nuestra cartografía se despliega desde la práctica literaria hacia una idea global de la cultura crítica en los ochenta que permita otorgar más cuerpo al análisis de la obra, (ii) la dictadura militar chilena no es una exclusividad ni una excepción dentro del horizonte latinoamericano ni chileno sino que pertenece a la historia particular del país y a la historia general del continente, (iii) el sistema de representaciones literarias en la década del ochenta está vinculado con los movimientos estéticos anteriores, particularmente con la vanguardia de comienzos de siglo XX, a través de una dinámica del “margen”.

II

La crisis de la cultura “chilena” en los ochenta está marcada por una contradicción principal: las condiciones de producción y los circuitos de difusión artística habían sido mermados de forma significativa por el régimen autoritario desde el comienzo de su mandato, focalizando el terror hasta finales de la década del 70 y, sin embargo, la productividad poética nunca detuvo su proceso creativo. Todo vínculo de filiación levantaba sospechas de asociación ilícita y subversiva. La comunicación tributaria de agrupaciones e instituciones artísticas con el Estado se degradó hasta separar las aguas de dos circuitos: la cultura oficial y la cultura alternativa. El espacio público como punto de encuentro de la sociedad civil y escenario de manifestaciones sociales pierde crédito y es clausurado. La circulación del material letrado se ve amenazada e interceptada por la policía secreta y el miedo, lo cual fortalece una disfunción en las redes de comunicación artística, etc. Ahora bien, insistimos nuevamente. No hay arte sin historia y su sistema de representaciones está imbricado en el proceso social, la literatura no es un «reflejo de la cultura» ni un «sistema parasitario de la sociedad», o sea, no existe una producción del o

«literatura del» 73, de la dictadura ni de la transición a la democracia en términos de necesidad, porque como hemos postulado, el proceso de la literatura posee independencia relativa y distancia crítica con respecto al escenario de las sociedades humanas.

Entonces, lo que intentamos poner de manifiesto es lo que define la crisis de la cultura del ochenta: paradoja que devela su carácter contradictorio, esto es, la relación axial entre crisis y creación es proporcional. Crisis, una de sus acepciones etimológicas, se relaciona con un momento decisivo desplegado en un cuerpo en términos de sanación o degradación, o sea, se extiende como una alegoría territorial del cuerpo nación: “largas y angostas fajas de sangre / largas y angostas fajas de semen / largas y angostas fajas de tinta”⁸ hacia una alegoría del discurso oficial y alternativo: “La Bandera de Chile es reversible para / unos de aquí para allá / sotros edallá pacá / La Bandera de Chile / la división perfecta”⁹. Por lo tanto, nuestra cartografía busca mapear el itinerario de una crisis de la cultura desplegada en un panorama desolador que impone una tendencia monológica en todos los aspectos de la vida, frente a lo cual y sin determinismo, la productividad poética no disminuye ni detiene su caudal sino que pareciese aumentarlo en dirección a estallar los dispositivos autoritarios y rearticular y recrear simbólica y materialmente la cultura. Así, a comienzos de la década del ochenta la producción literaria estaba en un franco proceso de rearticulación e incluso se acuña el término «efervescencia», tal como expone la crítica Soledad Bianchi en 1980 y el crítico Naín Nómez al observar las transformaciones de la poesía chilena en 1982:

“Hoy se asiste a una efervescencia de la actividad cultural y literaria. Es evidente que no es la dictadura la que promueve estas iniciativas, es la población que se

⁸ Zonas de peligro. En: Harris, Tomás. Cipango. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996. p 33.

⁹ Hernández, Elvira. La Bandera de Chile. Buenos Aires: Libros de tierra firme, 1991. p 19.

organiza para hablar, decir o escribir con sutileza lo que no se puede manifestar con evidencia”¹⁰.

“Hacia 1982 la poesía que se escribe y publica en libros y revistas se hace casi incontenible en sus diversas líneas y problemáticas. Se inician los primeros diálogos en Congresos, Simposios, Encuentros Nacionales e Internacionales que se desarrollan en Chile y en todo el mundo”¹¹.

La cartografía de la crisis es desplegada en la escena de los ochenta porque, al menos, se realiza una paulatina desocupación del cuerpo-nación por parte de las prácticas de shock y el carácter institucional que adquiere la dictadura gracias a la Constitución que la legaliza en 1980, con lo cual se posibilita una visualización del territorio mapeado y una puntualización con mayor efectividad de las terminales críticas de un proceso literario que venía gestándose «antes» del golpe de estado de 1973 tal como propone G. Rojo de forma lúcida y *a contrario sensu* de la interpretación conservadora que postula al golpe de estado como agente de un “golpe poético” de ruptura total con la tradición política y literaria:

“Cuando se produce el golpe de Estado en Chile, en septiembre de 1973, la historia de nuestra literatura había quemado otra etapa. En esta, como en las demás esferas de la vida colectiva chilena, el golpe del general Pinochet no destruyó ni generó nada por sí solo. Precipitó a una situación de *impasse*, inclinando la balanza en una cierta dirección cuando las partes que integraban el todo sobrevivían entre los múltiples apremios de una tensión aguda y no resuelta. Con esto quiero decir que el sistema de las prácticas literarias chilenas, el que se

¹⁰ Bianchi, Soledad. Op. Cit. p. 34.

¹¹ Nómez, Naín. Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988. Estudios Filológicos 42: 141 – 154, 2007. p 148.

organizó y puso en marcha en la década del veinte, y que es el segundo en la historia de nuestra modernidad, estaba exhausto desde mucho antes de que los militares le dieran el tiro de gracia”¹².

De esta forma el proceso crítico de la literatura, con respecto al movimiento hegemónico que lo antecede, se devela en la década del ochenta en su mayor amplitud y riqueza, lo cual permite apuntar algunos cúmulos de la crisis que atraviesan nuestra cartografía: (i) crisis del Estado, (ii) crisis de la crítica, (iii) crisis de la representación, (iv) crisis de la identidad y (v) crisis de la condición y circulación de la producción poética.

(i) El golpe de Estado precipitó la difuminación de la delgada y quebradiza línea que trazaron los intelectuales a fines de los sesenta y a comienzos de los setenta al amparo de la proyección de modelos de integración estatal derivados del “nacional populismo” y la “vía chilena al socialismo”. De esta forma, la crisis del Estado se inserta en la lógica de una crisis mayor de índole teórico-política a cargo de la intelectualidad remanente de 60 y emergente del 80. Al respecto Gabriel Salazar, en un intento de exponer los intentos “historiográficos” de revisar, reorganizar y funcionalizar la historia de Chile, señala que:

“Hacia 1978-79, un conjunto de preguntas urgentes, referidas de un modo u otro a la naturaleza histórica de las identidades básicas de la sociedad chilena, comenzó a recaer sobre los historiadores y sobre otros que no lo eran. Sin embargo, no estando la Historia («oficial») de Chile preparada para hacerse cargo de esa orgánica demanda social, fue necesario improvisar respuestas de más o menos corto aliento. Así a la etapa de de búsquedas subjetivas de «identidad» siguió otra de búsquedas historiográficas, que caracterizó al conjunto del

¹² Rojo, Grínor. Casi veinte años de literatura chilena: 1973 – 1991. p 57. En: Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Garretón, Sosnowsky y Subercaseaux. Santiago: FCE, 1993.

movimiento intelectual «alternativo» [no controlado por la dictadura y al margen del *establishment* universitario formal], entre 1979 y 1985”¹³.

Dentro de la crisis teórico-política permeada a través de la “búsqueda histórica” se encuentra un lineamiento (Salazar menciona siete alternativas intelectuales) que apronta una investigación del periodo democrático entre 1932 – 1973 “cincuenta años de estabilidad política”¹⁴ para instalar posibilidades de recuperación “de lo perdido”; asociado a FLACSO¹⁵ y CIEPLAN¹⁶ y, llevado a cabo por intelectuales como Tomás Moulian, Pilar Vergara, Germán Bravo y José Joaquín Brunner, entre otros. En general plantearon, al fragor de la resistencia contra el autoritarismo, que en la historia de siglo XX chileno, luego del periodo mal denominado “anárquico”¹⁷, seguía una etapa de estabilidad y transparencia política que aseguraba un proyecto común e integral de nación basado en la democracia representativa, en una sociedad civil organizada en redes y con vínculos comunicativos con las instituciones estatales, en un sistema de partidos políticos amplio y con atributos suficientes para estabilizar e intervenir en el gobierno de turno, en una economía con tendencia a la modernización, al proteccionismo e involucrada en las políticas sociales y culturales del cuerpo nación; todo lo cual configuraba de forma creciente una ampliación, en el sentido de un proyecto inclusivo, de las bases sociales del Estado, el cual pasaría a ser denominado «Estado de bienestar», «Estado de compromiso» y/o «Estado de consenso». El lineamiento teórico apunta a que el golpe de Estado de 1973 tuvo como principal objetivo destruir el proyecto “populista” de nación y su Estado para

¹³ Salazar, Gabriel. Historiografía y dictadura en Chile (1973 – 1990) Búsqueda, identidad y dispersión. En: Cuadernos Hispanoamericanos 482 – 483. 1990. p. 84.

¹⁴ Moulian, Tomás. Chile. Anatomía de un mito. Santiago: Lom, 2002. p. 147

¹⁵ FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

¹⁶ CIEPLAN: Corporación de Investigaciones Económicas para Latinoamérica.

¹⁷ “Olvido de los comienzos de furia, de la ineficacia de los tiempos de prebendas, desorden e inestabilidad que se vivieron entre 1891 y 1932”. Moulian, Tomás. Op. Cit. p. 151.

crear un nuevo “aparato estatal” al amparo de la ideología que venía en camino, denominada por Armando Uribe: “neoliberalismo capitalista de mercado desregulado”¹⁸.

En el fondo, según nuestra perspectiva, lo que entra en crisis no es un modelo estatal sino una teorización sublimada, una especie de proyección sicoanalítica del paraíso perdido a causa de la catástrofe y el terror. El paradigma pierde peso y forma, empalidece, si se piensa en el historial de la sangre vertida en la tierra del país que sentían llamados a representar y unir: matanza del seguro obrero en el 38, ley de proscripción de los comunistas en 1948 y en 1958 y el campo de concentración Pisagua en la década del cuarenta, etc. Lo que interesa poner en relieve es que aquella concepción teórica desconoce la trayectoria infame del autoritarismo en Chile relegando todo el peso a cierta idea de “actualidad” y “novedad”, o sea, al carácter inaudito, sin antecedentes, de la dictadura militar. Todo lo cual vela en su transparencia la contradicción de resistir a ella monumentalizándola: “Tenemos la idea de que confiar en todo eso es abrigar la ingenua ilusión de que el fascismo chileno lo invento Pinochet y, lo que es peor, de que se irá con él”¹⁹.

La concepción teórica que deviene inmediatez e inocencia, desde un punto de vista retirado de la contingencia se presenta como clave al momento de reconfigurar los sectores de la historiografía en Chile. El ideólogo clave es Tomás Moulian, en tanto, luego de escribir a fines de los 70 y durante la década de los 80 ensayos y artículos sobre el tema, publica *Chile actual: anatomía de un mito* (1997) el mayor esfuerzo teórico-historiográfico para comprender la continuidad del Chile contemporáneo con su “pasado reciente” a través, principalmente, de un análisis del periodo de la dictadura militar y de la Unidad Popular, en el cual profundiza, amplía y critica sus concepciones anteriores. Un ejemplo de esto es la revisión a la teoría que glosamos anteriormente:

¹⁸ Uribe, Armando. Estamos no pertenecemos al país donde estamos. En: 2010. Revista Cultural. Santiago. Año 1, Nº 1, 2009. p. 15.

¹⁹ Rojo, Grinor. Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White. p. 64, nota 11. En: Crítica del exilio. Santiago: Pehuén, 1987.

“La ilusión de una sólida tradición democrática nos impidió ver que lo realmente existente era un corporativismo político, un consolidado sistema de negociaciones de grupos organizados. Había un pacto implícito de intereses que regulaba los intercambios políticos, en una sociedad con fuerte percepción clasista. Ese era el verdadero factor ordenador, más fuerte que un sistema de valores, que una presunta religión republicana de la libertad, la igualdad y la fraternidad”²⁰.

La insistencia en remarcar ciertas matrices del pensamiento dedicado a la escena cultural en el periodo de la dictadura militar busca, por un lado, desterritorializar terminales claves que han derivado en «locus comunis» para el sector diletante de la crítica poética, la cual administra ciertos saberes desde “lo dado”, o sea, desde lo “obvio”, señalando otro lugar común, una fórmula tipo: “no es el objetivo central” del escrito; ocupándose de señalar cierta autoridad legitimada hace algún tiempo en el canon, confundiendo a propósito “salir luego del paso” con trabajos que han dictado cátedra sobre ciertos temas. Todo lo cual exhibe la imposibilidad de estudiar de forma seria, por ejemplo, la poesía chilena en la década del ochenta al perpetrar la continuidad de ideas muertas, o sea, de carácter antológico, generacional, tipológico, etc. Esto es: necesidad de revisar tópicos camuflados, puestos en sospecha como la denominada: «escena de avanzada», la «neo o post vanguardia», «nueva poesía u otra poesía», «poesía de fin de siglo», «el golpe poético de 73 deviene promoción del 73», «poesía testimonial de la contingencia», etc. Por otro lado, está la facilidad y la inexactitud con que se hace devenir la dictadura militar en alegoría puesta en escena por escrituras enmarcadas, generalmente, bajo el periodo. Cito dos ejemplos célebres del caso con respecto a La Tirana. En *Campos Minados* (1990) Eugenia Brito incluye el ensayo *La Tirana, de Diego Maquieira: una misa negra en la literatura chilena* un texto menor en la bibliografía crítica sobre la obra, aunque el libro es una pieza clave en la denominada crítica postgolpe: “[...]”

²⁰ Moulian, Tomás. Op. Cit. p. 152

texto fundante sobre la literatura postgolpe en Chile [...]” dice Kemy Oyarzún²¹. La lectura de Brito aborda el texto desde elementos del psicoanálisis de Freud y la crítica postestructuralista francesa, postulando a la obra como un patético ejercicio de escritura contra-cortesana, o sea, agotada en una estrategia de resistencia a su referente inmediato: “Pasión, erotismo y muerte son tres constantes en la poesía de Diego Maquieira. Estas constantes se juegan sobre una superficie erosionada: el contexto evocado de un país igualmente hacinado por los mecanismos de la dictadura”²². El segundo ejemplo se encuentra en *Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira* (2009) de Matías Ayala. El artículo de Ayala es un texto mayor sobre la poesía de Maquieira después de las “señales de ruta” que E. Lihn legó en la década del 80. Incluso, postulamos que abre un nuevo horizonte de posibilidades para una crítica desprendida de marcos rígidos («neovanguardia» o «escritura posgolpe») sobre las obras del poeta, en tanto instala nociones fundamentales a nivel de operaciones retóricas, simbólicas, ideológicas y críticas que permiten ingresar en las obras con ciertas claves hermenéuticas que no se habían planteado hasta el momento y, a la vez, despejan la noción trillada de la imposibilidad crítica con respecto al carácter dialógico de la enunciación en la obra:

“No obstante [a su inclusión en catálogos], la crítica sobre éstos volúmenes [La Tirana, 1983 y Los Sea Harrier, 1993] ha sido escasa y fragmentaria. Los comentaristas, con entradas diversas, se han visto en la imposibilidad de articular una lectura más completa o acuciosa de la obra de Maquieira”²³

Sin embargo Ayala cae a la “fosa de lo común” no por mecanicista ni por referencial sino debido a que la síntesis de su trabajo concluye que La Tirana es una alegoría de la relación entre derecho y violencia en la dictadura militar:

²¹ Oyarzún, Kemy. Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos. En: Nomadías. Santiago. Año 6, N°6, 2002. p 8.

²² Brito, Eugenia. Campos minados (literatura post-golpe en Chile). Santiago: Cuarto Propio. p. 97.

²³ Ayala, Matías. Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira. Revista Chilena de Literatura. Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, Santiago, (75). p 8.

“Al apuntar esta relación [derecho y violencia] – y quizás de forma inconciente – Maquieira hace una alegoría de la dictadura de Pinochet, en donde la violencia de Estado ya no sigue legalidad alguna, sino que la arbitrariedad de la violencia institucional se ampara en un declaración soberana del Estado de excepción”²⁴

Nuestra posición, elaborada en el segundo capítulo, es que la alegoría, si es pertinente, no se agota en la dictadura.

(ii) La crisis de la crítica se circunscribe al ejercicio instalado desde cenáculos independientes a la escena de la escritura que bordeamos, o sea, sería mejor hablar de una crisis de los críticos en la supuesta especificidad del oficio o, mejor aún, de la desaparición de la literatura en la crítica literaria, en palabras de A. Valdés: “[...] una total falta de presencia en la «tontona crítica oficial», salvo en el caso excepcional de Zurita”²⁵. En este sentido el crítico más emblemático es el sacerdote del Opus Dei, poeta, crítico y teólogo Ignacio Valente (al cual Maquieira denomina “míster sotana”, pope a cargo de la “tontona crítica oficial”), quien en 1979 dictaminaba: “Realmente la calidad de los escritores jóvenes (de veintitantos) es mínima. Por esa edad hay gente que no sabe escribir. No tienen talento... Hay que decir que todo es malo. Valores jóvenes no se divisa a ninguno. No existen”²⁶. Al desenfocar la mirada, el gesto de la desaparición de la literatura o la negación de la crítica sobre escrituras de peso, es posible vislumbrar la higiene, imagen aséptica y triunfal, del ejercicio letrado amparado por el autoritarismo y, a la vez, se hace manifiesto el circuito de la cultura alternativa, el cual aseguraba una instancia de crítica poética diseminada en talleres, agrupaciones, revistas y en escritores de mayor trayectoria como Armando Uribe, Enrique Lihn, Pedro Lastra y Federico Schopf, entre otros.

(iii) La crisis de la representación surge como una manifestación ambigua y oblicua del agotamiento de la estética vanguardista minada desde la década del cincuenta por el

²⁴ *Ibíd.* p. 20

²⁵ Valdés, Adriana. La crítica de avanzada y algunos de sus efectos: reflexión sobre un libro de Nelly Richard. En: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria. p 72.

²⁶ Citado en Soledad Bianchi. *Op. Cit.* p 31.

proyecto antipoético de Nicanor Parra. Ante el quiebre y la anulación del lenguaje y el imaginario comunicacional-expresivo relegado a la categoría del “otro” invisibilizado por las prácticas del shock y, también, por la ocupación de la lengua tanto letrada como cotidiana por parte de la retórica oficial y el autoritarismo de facto. La anulación del lenguaje patrocinado por el golpe de Estado encuentra su madriguera de reensamblaje en la literatura testimonial surgida en las inmediaciones del terror y la tarea de recrear y desocupar la lengua sitiada por el oficialismo tiene lugar en el escenario de la “escena de avanzada”.

Las producciones literarias que *siguen* a los primeros años del periodo autoritario suelen ser concebidas y agotadas teóricamente en concupiscencia con postulados miméticos, referenciales o bajo la “teoría del reflejo”. Esto significa que este tipo de discurso posee un alto porcentaje de referencialidad con respecto a cierta idea de actualidad dominante, práctica de un poder coercitivo dentro de los códigos letrados que tiende a saturar al discurso en términos de una realidad inmediata que demanda ser transcrita. Esta lógica ha acuñado términos como: literatura del golpe, de la dictadura, postgolpe, de la transición, postdictatorial, etc., los cuales si no se emplazan críticamente derivan en clasificaciones *a priori* marcadas por el signo de la inexactitud. En el caso específico de nuestro comentario el rol que le ha sido asignado a este tipo de escritura testimonial es parasitario en su *transparencia unívoca*, en tanto debe reflejar, debido a su carácter documental, una crítica social o política de orden panfletario (dícese: carece de valor literario) en ausencia de una elaboración estética sofisticada y, luego de determinar su condición, lo define como “contestatorio” o “protestatorio” puesto que obedece a una coyuntura, a una emergencia llamada golpe de estado, terror, tortura, desaparición, etc. Este tipo de escritura testimonial, en efecto, “deja constancia o registro” sobre el periodo más crítico del autoritarismo, o sea, sobre las estrategias del shock, sin embargo, no realiza su proceso como eco de la realidad ni en el sentido de un escritor-copista sino como la ampliación y tergiversación referencial e imaginaria de un registro monolítico que traumatiza a gran parte del cuerpo social y que, en términos de composición, deviene

lamento, utopía y/o crítica. De esta manera nuestro énfasis inclina la balanza en dirección al sentido lingüístico fundamental de la poesía testimonial, o sea, devenir operación de liberación, reestructuración y recreación del lenguaje y el imaginario social. Tal como lo planteó G. Rojo: “[...] se trata de un ejercicio de rearticulación de lenguaje y de reinención de la escritura. En él, con él, los chilenos comenzamos un difícil esfuerzo de revestimiento al cabo de la desnudez prehistórica en la que el golpe nos dejó [...]”²⁷.

Para articular una visión de conjunto sobre la “escena de avanzada”, destacamento de choque de la poesía chilena en los ochenta, es iluminador recurrir a un antecedente no estrictamente genealógico sino de índole simbólica, el cual, pone en juego una articulación performática, multidisciplinaria y alternativa a cargo de una *elite* intelectual y artística que converge en un centro universitario. Se trata de la revista *Manuscritos* publicada el primer semestre de 1975 por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, la cual ha pasado a convertirse en una pieza museal: “Un mito bibliográfico que concentra una efectividad de alto rango para la comprensión de la coyuntura plástico-literaria de los años inmediatamente posteriores al golpe militar”²⁸. La revista fue un híbrido, exceso y mixtura, de teoría del arte, análisis del discurso, diseño editorial, de géneros literarios, de disciplinas, de traducciones, de materialidad textual y visual etc., o sea, de una puesta en jaque a las disposiciones tradicionales de una publicación académica e incluso, de cualquier otro tipo, en tanto comportaba un desafío mayor en términos de producción, recepción y circulación. La revista es en sí un objeto artístico de colección que demuestra en su despliegue la vitalidad y la capacidad de agrupación de intelectuales y artistas de múltiples escuelas y disciplinas, tanto en gestión como en productividad y excentricidad. La publicación debido a conflictos burocráticos y de sustentabilidad en el marco de los conductos regulares de la academia, sólo contó con un único número, o sea, la irregularidad del proyecto en el seno de una institución lo hizo

²⁷ Rojo, Grínor. Casi veinte años de literatura chilena: 1973 – 1991. Op. Cit. p 58.

²⁸ Pastor Mellado, Justo. Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975. [en línea] <http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030714.html> [consulta: 07 febrero 2011].

inviabile, por lo tanto, posee su condición de “excéntrico”, en la nomenclatura propuesta, alternativo. En este sentido la publicación es indicio, derrotero, búsqueda y posibilidad de rearticular el diezmado campo cultural e integrar visualidad y textualidad en prácticas y críticas culturales, elementos, que la “escena de avanzada”, en su efervescencia, continúa. Esto es: mixtura de lo visual y lo textual, trabajo de intelectuales y artistas, una labor teórica y creativa, difusión cada vez mayor dentro del corto-circuito propagado por el oficialismo y cierta noción de excentricidad que se desplazará, en la década de los ochenta, hacia la idea de “margen”.

La escritura asociada a la “escena de avanzada” al igual que la escritura asociada al testimonio no componen movimientos estéticos programáticos sino que se fragmentan en subagrupaciones o simplemente no presentan ningún patrón de organización. Sin embargo, es posible establecer una mirada de conjunto sobre diversos discursos poéticos “de punta” considerando, fundamentalmente, la resistencia al autoritarismo desde una “marginalidad” y las estrategias de composición retórica de carácter híbrido (exceso y mixtura): pastiche, interdiscursividad, parodia, diseminación del hablante, disposiciones gráficas y visuales, plagio, hipercodificación, paráfrasis, etc., y en términos de Nelly Richard:

“[...] el campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar [...] en una de sus tantas dimensiones: la configuración de una llamada «de avanzada» que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y las condiciones límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder²⁹.

²⁹ Richard, Nelly. Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973. En: Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago: FLACSO, 1987. p 1.

Para generar un mapa sobre la poesía de avanzada nos apoyamos, básicamente, en la propuesta de R. Zurita en “Literatura, lenguaje y sociedad” (1973-1983) y en la propuesta de A. Valdés en *Una historia de miedo: cultura, autoritarismo y democratización* (----). Por un lado, la tesis zuritiana señala, básicamente, que un conjunto de obras poéticas³⁰, la mayoría autoeditadas, “irrumpen”, generan un quiebre, en el sistema de prácticas literarias de la tradición poética del siglo XX en Chile, a través de la “aparición” de lo “no dicho”, o sea, constituyen una “poesía nueva” diferente y excéntrica, a partir de 1973, con respecto a los lineamientos hegemónicos de la tradición y sus arquetipos:

“(i) Distanciamiento respecto a las formas propiamente antipoéticas, (ii) Distanciamiento respecto a la poesía de los lares (Jorge Tellier es u arquetipo y a la vez el más completo exponente), (iii) Distanciamiento respecto a la poesía epigramática (Armando Uribe es el autor que más ha seguido en esa línea) y (iv) Distanciamiento respecto a la retórica nerudiana”³¹

Y, a la vez, presenta la visión de las obras: “(i) Fragmentada del hablante en oposición al yo incuestionable del conjunto de obras y (ii) Totalizadora temáticamente frente al fragmentarismo presente en el resto”³². La lógica del ensayo separa la poesía chilena en dos: lo antiguo – tradicional – y lo nuevo – escena de avanzada – e, incluso, señala que toda la poesía “del exterior”, o sea, del exilio, es tradicional en contraste con la poesía “del interior”. La tesis de Zurita es insostenible, él mismo cambia de parecer algunos años después, y, además, replica la lógica dictatorial al instituirse en términos de una ruptura total, “guillotino” con respecto a las articulaciones históricas y poéticas anteriores a la emergencia de una escritura que renueva el cause de la tradición. De hecho la glosa de su teorización fue incluida para demostrar el carácter subjetivo, glorificador,

³⁰ Aguas Servidas (1981) de C. Cociña, Luis XVI (1981-1982) de Paulo de Jolly, La Nueva Novela (1977) y La poesía Chilena (1978), Exit (1981) de Gonzalo Muñoz, Purgatorio (1979, Ed. Universitaria) y Anteparaiso (1982, Ed. Universitaria) y Fragmento de La Tirana (1983) de Diego Maquieira.

³¹ Zurita, Raúl. Literatura, lenguaje y sociedad (1973 – 1983). Santiago: CENECA. p 26.

³² *Ibidem*.

efervescente e, incluso, soberbio que gravitó sobre la escena de avanzada del arte en Chile. Por otro lado, está la propuesta de Valdés, quien propone tres gestos de fijación clave para la inscripción del movimiento: (i) El gesto de evitar el hoyo negro, (ii) El gesto de decir que no: gesto de lo refractario y (iii) El gesto de una subjetividad que se reinventa³³. En primer orden se trata de desplegar una actividad en torno a un vacío “del hoyo negro que no se podía hablar pero que estaba a punto de tragarlo a uno” del lenguaje – la escritura – y de las imágenes – los cuerpos desaparecidos, o sea, trabajar desde la ausencia y la omisión. En segundo orden se trata de desplegar una retórica híbrida que sitúa al lector en términos de un alto nivel de exigencia para la decodificación. El sentido de esta práctica constreñida pasa por generar una alternativa a los circuitos oficiales del sistema. Valdés parafrasea a Lihn “algo indigesto”, esto es, marginado – explícitamente – de la producción cultural centralizada a través de una circulación casi fantasmagórica (una materialidad – libro – esquivada). Aunque, tal como señaló Patricio Marchant, lo marginal es paradójico y, debe ser relativizado, en tanto se pretende centro: “[...] todos los márgenes, sólo viven del deseo de constituir, ellos, el centro, claro está, que ojala conservando, de algún modo, el hermoso adjetivo de «marginal»”³⁴. En tercer orden se trata de desplegar una enunciación que descentre al yo poético: “[...] la palabra se toma desde un lugar vacío, que ni género gramatical tiene, que puede ser en un mismo texto hombre o mujer; el hablante como identidad está desacreditado”³⁵. En *La Tirana* este factor es clave y Valdés lo señala, tomando en cuenta los aportes de Lihn y Lastra, de la siguiente manera: “[...] en cada texto se dan sujetos múltiples, voces distintas, discursos incompatibles entre sí, sólo ligados por el miedo”³⁶.

La literatura de avanzada, en el sentido de una crisis del lenguaje, luego de la operación de rearticulación del lenguaje y reinención de la escritura por parte de la literatura testimonial, se encarga de “reconstituir la mirada” sobre una lengua “ocupada”

³³ Valdés, Adriana. Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización. En: Composición de lugar: Op. Cit. pp. 70 – 74.

³⁴ Marchant, Patricio. Escritura y temblor. Santiago: Cuarto Propio. p 228.

³⁵ Valdés, Adriana. Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización. Op. Cit. p 73.

³⁶ *Ibíd.* p 74.

por el autoritarismo «esa lengua que nos aniquila y nos mata» que deviene “lengua culpable”, tal como lo propuso Jorge Monteleone para la poesía argentina de los ochenta:

“Se trata de una lengua que se usa para justificar el asesinato, que nombra para hacer desaparecer y que establece el silencio ominoso sobre aquello que se niega. La poesía argentina escrita en los años ochenta trabajó con esa lengua culpable y su modo de resistir consistió en la reconstrucción de la mirada y de su capacidad enunciativa. Lo hizo hundiéndose precisamente en su paradoja: la incapacidad por ver correspondía a la obligación de callar. La mirada de esta poesía de época era una mirada corroída: la percepción baldía de un ojo que se corrompe. De algún modo, de ese relato sobre la incapacidad de ver se pasó lentamente al relato de ciertas formas de la visión. Lo que llamaríamos cierta crítica de la mirada. La nueva poesía argentina escrita bajo la dictadura debió obrar con esta discursividad social. Las poéticas derivadas de esos textos conformaron diversos modos de nombrar el borramiento y la culpa, restañar la herida, recomponer un lenguaje descompuesto, devolver al espacio público un aliento de verdad.”³⁷.

El rol de la literatura de avanzada será particularizado en el segundo capítulo a través de un análisis retórico de la obra.

(iv) Una de las constantes del pensamiento latinoamericano es la reflexión en torno a la identidad y, en la cultura de los ochenta, este derrotero se enfatiza debido a un escenario en crisis:

“En el contexto latinoamericano, la problemática de la identidad fue asumida prontamente y con gran interés, en parte por la situación generalizada de crisis

³⁷ Monteleone, Jorge. La utopía del habla. [en línea] <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html> [consulta: 07 de febrero de 2011]

que vivía América Latina en la década de los ochenta – las preguntas por la identidad surgen de preferencia en épocas de crisis – y en parte porque esta región había estado preguntándose por su identidad desde mucho antes, al menos desde la independencia”³⁸.

La crisis de la identidad, en nuestro énfasis, se enmarca a través de los arquetipos promovidos por la retórica del autoritarismo, por ejemplo el modelo “militar-racial”, por el ingreso masivo de bienes de consumo debido a neoliberalización de la economía y por los debates teóricos entre el discurso esencialista católico y el discurso histórico-estructural. Estas disposiciones culturales encuentran su anticipación y su mejor escenario a través de la permeabilidad, la incorporación crítica y la propuesta identitaria, la cual esquivada a la contingencia, en “La Tirana”. La glosa sobre esta modalidad de la crisis es breve en tanto el capítulo dos se encarga de ella.

(v) La crisis de la condición y circulación de la producción poética, tratada anteriormente, es lo que define en sí a la crisis de la cultura en los ochenta, esto es, frente a condiciones totalmente adversas la productividad poética nunca detuvo su proceso e, incluso, manifestó, en las redes alternativas, un incremento, dado el contexto, subterráneo de su cauce. Esta efervescencia en la década del ochenta es susceptible de cartografiar señalando algunos hitos de la producción poética colectiva: la publicación de “Manuscritos” por el DEH en 1975, las publicaciones de CENECA (desde 1977) donde se inscriben R. Zurita (1983), C. Cociña (1983), S. Bianchi (1983), N. Nómez (1986), M. Jofré (1986), etc., la nueva crítica mistraliana «trabajo de ésta década», antologías como “Poesía para el camino” (1977) de la Unión de Escritores Jóvenes, “16 poetas chilenos” (1987) de Erwin Díaz, “Antología de la nueva poesía femenina chilena” (1985) de Juan Villegas y “Poetas Chilenos: confiscación y silencio” (1988) de Eugenia Brito, entre otras.

³⁸ Larraín, Jorge. Identidad Chilena. Santiago: Lom, 2001. p 8.

Finalmente señalar tres aspectos que impulsan el inicio de nuestro comentario sobre complejidad cultural de los ochenta: (i) Época donde se forja la actual Constitución política, se implementa el sistema neoliberal de cultura y se da forma a una explicación del desastre de las sociedades contemporáneas, en las diversas disciplinas del conocimiento, que gravita en torno al desamparo y la injusticia derivadas de aquel sistema que debilita, hasta hacer invisible, las atribuciones del estado: “Con todo, el neoliberalismo ha creado una serie de rigideces y limitaciones respecto a la concepción y el papel del Estado y al manejo de las políticas económicas de nuestros países de acuerdo con sus realidades y necesidades”³⁹; (ii) Época en que la incipiente cultura de masas comienza a expandirse a través de una globalización de índole mercantil y simbólica que permite la apropiación de la cultura *pop* por parte de sociedades subdesarrolladas. Este fenómeno de consumo material importa un impacto en el imaginario de la cultura tercermundista que comienza a integrarse de forma definitiva y periférica a la hegemonía de la sociedad del espectáculo. Sin embargo, proponer una enajenación de un supuesto estatus anterior que ha sido desastrado es, al menos, insostenible, pues las estrategias de apropiación son múltiples: “[...] desde la pantalla cascadas de indios sioux caen sobre el suelo / el general Patton ruega que tiendan su caballo / emperadores Ming comprar Coca-Cola a los occidentales en las riberas de Yang-Zze / un cliente reclama porque el vino emerge de un submarino / un garzón tropieza en las ruinas de Hiroshima / alguien se escapa sin pagar por una puerta abierta en la T.V [...]”⁴⁰. (iii) La marginalidad poética se relativiza nuevamente al considera a la literatura es una institución que produce una variedad de cánones, una axiología vertical y falocéntrica. En este sentido, lo que define la poesía de los ochenta es la reapertura incluyente, en dirección a una ampliación de bases, o sea, en términos de cambio profundo, del sistema de prácticas literarias, en tanto escenifica y otorga voz a luchas de sectores marginados históricamente de los

³⁹ Contreras Quina, Carlos. 1999: ¿Es posible la equidad en el continente de la esperanza? En: América Latina en el siglo XXI. De la esperanza a la equidad. Contreras Quina, Carlos Coordinador. Guadalajara: FCE, 1999. p 11.

⁴⁰ El show del salón azul. En: Figueroa, Alexis. Vírgenes del sol: Inn Cabaret. Concepción: Papeles de Andalicán, 1986. p. 62.

discursos hegemónicos en la sociedad. En este sentido Kemy Oyarzún, en el sexto volumen de la serie monográfica de *Nomadías* dedicado a la relectura y actualización de la escritura de mujeres en los años ochenta, postula:

“En todos ellos [textos publicados en la década del ochenta por Nadia Prado, Guadalupe Santa Cruz o Diamela Eltit], sin embargo, se ha creído detectar una política estética tendiente a resignificar relaciones binarias tales como arte y vida, cuerpo y letra, forma expresiva y forma de contenido, canon y agenciamientos de poder [...] Como confirma Diamela Eltit [...] no se trata exclusivamente de una estética de mujeres. Los trabajos de Zurita, Maquieira y Las Yeguas del Apocalipsis, entre otros, muestran en qué medida se trata de proyectos que erosionan radicalmente el Sistema Sexo-Género en sus operaciones simbólico-literarias”⁴¹.

⁴¹ Oyarzún, Kemy. Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos. Op. Cit. p 7.

SEGUNDO CAPÍTULO: RETÓRICA E IDENTIDAD

LO SÉ / A UN MIMO COMO YO NO PUEDE
PERMITIRSELE VIVO.

DIEGO MAQUIEIRA

I

El poema *La Tirana*⁴² (1975 – 1983) de Diego Maquieira⁴³ se instala en las inmediaciones de la «escena de avanzada» del arte (fotografía, pintura, instalaciones, «performance y acciones de arte», escultura, poesía, etc.) y las humanidades (crítica literaria y cultural, sociología, filosofía, historiografía, etc.) en la década del ochenta en Chile. Una escena discursiva transdisciplinaria que, en general, se caracterizó por constituir una alternativa, una resistencia y una ofensiva político-estética al campo oficial de la producción simbólica y material ligada al régimen militar. Sin embargo, esta entrada adolece de un defecto que debe ser salvado antes de continuar: otorga a la dictadura el privilegio de presentar las esferas excéntricas a su dominio como enemigos, esto es, adoptar «caer en» su lógica de guerra interna. La «escena de avanzada» se constituye en plena zona de catástrofe pero «no» como una reacción mecánica y negativa articulada a partir de la experiencia del terror sino en términos de una dinámica histórica de mayor permeabilidad que la hegemonía de la contingencia o la actualidad, porque la tan mentada «novedad» y la «exclusividad» del golpe de Estado y la dictadura militar están desacreditadas si se piensa que aquellos mecanismos «en potencia» guardan un vínculo

⁴² Para evitar confusiones y, siguiendo la tipografía utilizada en el primer capítulo, el título de la obra será consignado en cursivas “*La Tirana*”, mientras que el nombre del personaje sin rasgos de estilo “La Tirana”.

⁴³ Diego Maquieira (Santiago, 1951). Poeta y artista visual, autodidacta de formación, ha publicado los libros de poesía *Upsilon* (1975), *Bombardo* (1977) y sus dos obras más reconocidas y fundamentales: *La Tirana* (1983) y *Los Sea Harrier* (1993). También dio forma a *El oxígeno invisible* (1991), antología arbitraria de Vicente Huidobro. Ha recibido los premios de poesía Pablo Neruda (1989) y Enrique Lihn (2004). A mediados de 2004 se internó en una clínica psiquiátrica para rehabilitarse de su adicción al alcohol y así evitar una muerte que llegó a parecer inminente. Después de cinco meses abandonó ese lugar, y hoy se dedica sin descanso «a darse tiempo» [sic]. Ver: Hidalgo, Patricio y Hopenhayn, Daniel. Give me a break. Conversaciones con Diego Maquieira. Santiago: Editorial Universitaria, 2008. Síntesis de “Ficha Técnica”. pp. 9-11.

estrecho con la constitución del poder en un estado, una nación y una comunidad⁴⁴. En resumen, la «escena de avanzada» desborda «pone en crisis» la lógica dicotómica y reduccionista que instala el poder de las fuerzas armadas y orden en el asalto y toma del Estado de derecho al vincularse «ruptura/continuidad» con la tradición del arte y las humanidades, al revisar la historia «con minúscula» reciente, al constituirse alternativa de resistencia y, sobre todo, al «poner en juego» de forma radical una renovación y profundización de la creatividad discursiva y crítica. Este ámbito está ligado a la función *emancipadora* adosada a la «escena de avanzada» en el capítulo precedente: ser, por excelencia, el instrumento decisivo en el proceso de desocupación, apropiación y recreación de la lengua letrada (de carácter institucional) y de la lengua vernácula (de carácter cotidiano) en el seno de una comunidad asediada por la catástrofe: “Un día, de golpe, tantos de nosotros perdimos la palabra, perdimos totalmente la palabra. Otros, en cambio, siguieron hablando”⁴⁵. Es en este territorio donde surge el cuestionamiento por *las operaciones de lenguaje* utilizadas por los artistas e intelectuales en este proceso de *reconquista cultural*, operaciones que son mecanismo y fundamento de aquel «recuperar/devolver el habla» (en el sentido de insistir y actualizar más que repetir) a la comunidad a través de sus discursos, lo cual implica el revestimiento y la redefinición de las subjetividades de los individuos en la sociedad. Entonces – hipótesis de este capítulo – la retórica «operaciones de lenguaje» está imbricada de forma axial en la (re)construcción de la identidad «subjetividades de los individuos»; dicho de otro modo, la crisis de la representación se encuentra entrelazada en estos términos con la crisis de la identidad.

⁴⁴ Este razonamiento parece fuera del ritmo de la argumentación y, en cierto modo, es así, sin embargo no hemos querido suprimirlo porque responde a una tentativa que ha sido esbozada desde el capítulo anterior en términos de una crítica a la perspectiva conservadora y hegemónica sobre la dictadura militar como “ruptura total e inaudita de la tradición democrática, el Estado y la sociedad civil” en Chile. Concepción que sirve de base para las lecturas alegóricas sobre las obras del periodo dictatorial (1973 – 1990), agotando la referencialidad poética y la interpretación crítica-hermenéutica en el marco específico del régimen. Cuestión que, nuevamente, obedece de forma consciente o no a lógicas instauradas, digamos «actualizadas» para restar el carácter de «novedad», por el régimen militar. En este caso, la modalidad del discurso oficial asume el conocido «carácter refundacional» que desplegó, por ejemplo, en el Discurso Chacarilla (1977). Además, este (contra) argumento, entronca de forma directa con una de las conclusiones de nuestro trabajo.

⁴⁵ Marchant, Patricio. Citado en: Arredondo Cossio, German. La ruina gozosa de/en La Tirana o (la escritura fracasada de Diego Maquieira). Tesis para optar al grado de Licenciado en Literatura por la Universidad de Chile, 2004. p 3.

A partir de la urdimbre de este argumento surge «nuestra arbitraria posibilidad»: llevar a cabo un análisis de los principales mecanismos retóricos y un análisis de las principales propuestas identitarias en La Tirana; cuestión que alcanza una proyección, injerencia y enlace, en el escenario – mapa – de la crisis de la cultura y permite, a la vez, postular una lectura alegórica de la sociedad chilena que vincule la escritura poética de Diego Maquieira a la vocación rupturista y política de la «escena de avanzada»: “La poesía permite crear lo que no existe y tiene que ver con el mundo espiritual. Pero también vivo en mi época y no en una campana de vidrio puritana”⁴⁶.

II

Puede concebirse el territorio de la escritura literaria como *antonomasia* (gr. *antonomasía*, compuesto de *antí* «en el lugar de» y *ónoma* «nombre»), el lugar por excelencia, de la retórica pero bajo ninguna circunstancia es correcto presentarlo en términos de una *conditio sine qua non* «condición sin la cual no» y tampoco como propiedad privativa del sistema lingüístico o artístico culto, sino como teoría y/o práctica del lenguaje en general según confirma la lingüista italiana Bice Mortara-Garavelli, convencida de: “[...] la universalidad de los hechos retórico-lingüísticos, que se encuentran indistintamente en todos los registros de la lengua común y no son mero objetos *suntuosos* que pertenecen exclusivamente a la literatura”⁴⁷. Con esta aclaración, de paso, se echa por tierra el acercamiento negativo a la retórica como sinónimo de «exceso, opulencia, torsión, ostentación, ornato o degeneración de estilo», surgido a partir de las condenas disciplinarias del siglo XIX y el siglo XX, abriendo camino para construir una definición general, «operacional», en el mejor sentido del concepto, y adecuada al énfasis teórico-tropológico (figuras del discurso) que adquiere en este marco.

⁴⁶ Donoso, María Pilar. Maquieira y los poetas de los 80. En: Diario La Época, Santiago 3 de julio de 1988.

⁴⁷ Mortara Garavelli, Bice. Manual de retórica. Madrid: Cátedra, 1991. p 12. El énfasis es mío.

La retórica (*téchne rhetoriké*) se relaciona, desde su nacimiento en Grecia (siglo v a. c) hasta las neoretóricas de mediados de siglo xx, con el «arte del buen hablar» (*ars bene dicendi*), o sea, con una preceptiva que ordena la forma correcta de la expresión pública ligada a un discurso argumentativo, en tanto consiste en el arte y técnica de la persuasión o la disuasión en un debate sobre cualquier materia de tipo judicial, filosófica o política llevada a cabo por un orador (*rétor*). Sin embargo, según la lectura de Paul Ricoeur, a partir de la gran sistematización aristotélica la retórica abarca en sí tres teorías:

“[...] una teoría de la argumentación que constituye el eje principal y que proporciona, al mismo tiempo, el nudo de su articulación con la lógica demostrativa y la filosofía (esta teoría de la argumentación por sí sola comprende las dos terceras partes del tratado), una teoría de la elocución y una *teoría de la composición del discurso*”⁴⁸.

A partir de esta definición de retórica (clásica) como disciplina integral ligada al *órganon* de la filosofía aristotélica, interesa dilucidar y pormenorizar tres aspectos: i) la noción de discurso excede la práctica del rétor u orador público de la antigüedad para cobrar el significado amplio y contemporáneo en términos de «desarrollos sémicos mayores» en tensión al interior de una «totalidad significante» denominada texto, tal como distingue y postula Grínor Rojo:

“[...] texto cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea a la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar, cualquiera que sea la indumentaria semiótica que éste adopte [...] y discurso/s para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciados por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto (del latín

⁴⁸ Ricoeur, Paul. La metáfora viva. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001. p 16. El énfasis es mío.

«dis», separación, y «*cursum*» corriente). Se subentiende a partir de este doble distingo, que un texto puede (y suele) alojar en su interior a más de un discurso y que esos discursos no tienen que vivir en paz entre ellos”⁴⁹.

Así, a partir de esta nomenclatura fundamental, nuestro «texto» es el poema *La Tirana*, en tanto contenedor de los discursos que cobran preponderancia en el presente capítulo: el discurso retórico y el discurso identitario; ii) el énfasis del uso en el concepto «retórica» recae sobre la teoría de la composición que comprende, en un sentido lato, la sección disciplinaria correspondiente, dentro de la *elocutio*, al *ornatus*, la cual a su vez comprende palabras individuales y grupos (o combinaciones) de palabras en términos de figuras del discurso (de significado, de expresión, de dicción, de estilo, de pensamiento, etc.)⁵⁰ y iii) entonces «retórica», en este contexto, intenta abarcar el despliegue de las estrategias de composición textual, los mecanismos lingüísticos que afectan, posibilitan y ponen en funcionamiento el desarrollo de los discursos en *La Tirana*. Conscientes de que la reducción de la retórica a una teoría del *ornatus* es una de las causas principales de las condenas capitales e, incluso, de su «muerte» disciplinar⁵¹ no intentamos hacer de nuestro «análisis retórico» una máquina tropológica autónoma sustentada en una mera taxonomía de figuras del discurso sino que, insistimos en este punto, las estrategias de composición textual, las «operaciones de lenguaje», son «en sí» discurso, por lo tanto, están ligadas íntimamente con la circulación de los significados en el texto (su semanticidad) y con la posibilidad hermenéutica de estructurar, construir, una lectura crítica en el orden de la identidad, el relato poético y la alegoría de la nación.

⁴⁹ Rojo, Grínor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago: Lom, 2001. p 23.

⁵⁰ Mortara Garavelli, Bice. Op. Cit. pp. 14 y 157-165.

⁵¹ “La retórica murió cuando la afición a clasificar las figuras llegó a suplantar completamente el sentido filosófico que animaba en vasto imperio de la retórica, mantenía unida sus partes y relacionaba su conjunto con el *órganon* y la filosofía fundamental”. En: Ricoeur, Paul. Op. Cit. pp. 15-16.

III

Teniendo en consideración que todo texto está compuesto por un mosaico de influencias que lo relacionan de forma dialógica con una amalgama de discursos: “Los discursos que habitan un texto se relacionan hacia adentro, entre ellos, y hacia afuera con otros discursos”⁵², el análisis retórico del poema *La Tirana* desplaza las figuras del discurso focalizadas en el texto para centrarse en las operaciones de lenguaje «interdiscursivas», como, por ejemplo: plagio, glosa, perífrasis, traducción, alusión, cita, imitación, collage, pastiche, parodia, etc.. Estas figuras tienen la virtud de actuar a través de la “superposición de discursos”⁵³, en tanto la matriz, el motor retórico, de la composición discursiva de la obra se encuentra en el mecanismo que denominaremos «poética del pastiche» y/o «poética del collage», el cual permite la convergencia de una vasta multiplicidad de referentes culturales que dan forma a un denso y complejo «sistema interdiscursivo», que comprende: filósofos, pintores, arquitectos, cineastas, películas, inquisidores, mafiosos, escritores, mercancías, canciones, diálogos y personajes de cine, diseñadores, etc.

Matías Ayala observó esta característica como el motivo de la escasa y fragmentaria labor crítica en torno a la obra de Diego Maquieira:

“Las razones de esta carencia crítica han de encontrarse en la complejidad dialógica de *La Tirana* y *Los sea harrier*, que contienen una enunciación saturada, caracterizada por una combinación de jergas orales y registros de escrituras del pasado, cultas, vulgares e informales. En efecto, los poemas de Maquieira tienen

⁵² Rojo, Grínor. Op. Cit. p 43.

⁵³ Hutcheon, Linda. De la ironía a lo grotesco. Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, México, 1992. p 177.

la forma enunciativa de documentos, paráfrasis o traducciones, lo que le permite atravesar diferentes épocas y juntarlas en un texto”⁵⁴.

El «pastiche» y el «collage» actualizan técnicas artísticas de origen híbrido (exceso y mixtura) que operan por combinatoria, aleación y variación de materiales y estilos de diversa procedencia. La operación analítica que lleva a cabo el pastiche es la «apropiación» de uno o más estilos, o sea, escribir *à la manière de* un autor; mientras que la operación analítica que lleva a cabo el collage es el corte y el pegado de una o más materialidades que en el texto se vuelven discurso. Ninguna de las dos técnicas es un procedimiento artístico pasivo de imitación, emulación o plagio sino que son producto de una mediación consciente, activa y crítica por parte de una figura autorial⁵⁵, que denominaremos «director de poesía»⁵⁶ y que descentra la noción tradicional de (un «yo») autor en términos de una «genialidad» original y autónoma; siendo definido por Maquieira a través de una fórmula lingüística precisa: “Me rayé, pero el disco es cultura”⁵⁷.

¿Cuál es el denominador común, el principio de selección, que reúne esta constelación de referencialidades culturales? El acceso a la tenencia, conservación y el ejercicio del poder a través de la violencia (no por derecho sino por fuerza, en tensión o contra la ley) para controlar, administrar y dominar a la sociedad. Es así entonces cómo los personajes del poema constituyen violentos grupos de poder:

“Maquieira, en la línea de los inmoralistas, los reúne carnavalescamente para significar, de alguna manera, la intrínseca perversión del poder ejemplificado por

⁵⁴ Ayala, Matías. Op. Cit. p 8.

⁵⁵ Independiente de sí la fuente de la cual proviene la información es citada según los cánones establecidos por la academia o por la tradición autorial que liga, a través de un mecanismo de poder, el discurso con quien lo enuncia (autoridad). Esta situación abriría otro largo debate que desvirtuaría la dirección de nuestras intenciones, por lo tanto, sea válida esta nota como indicio de esta práctica por parte de Diego Maquieira.

⁵⁶ Donoso, María Pilar. Op. Cit.

⁵⁷ Citado en: Lihn, Enrique. El circo en llamas. Santiago: Lom, 1997. p 166.

Inquisición y su igualdad con las marginalidades que lo desestabilizan – otra suerte de órdenes constituidos – ya se trate de «los drugos» (la pandilla de *La naranja mecánica*) o de cualquier «banda de relajados». Igualmente, pues, de los contrarios. Los antagonistas de la historia son mafias [...]”⁵⁸

Siguiendo la proposición de Enrique Lihn y la lectura más detenida, tributaria de la anterior, de Matías Ayala proponemos que en *La Tirana* el poder se concentra en dos grupos, bandas-pandillas, antagónicos «La Inquisición» (Alonso de Hoces, Felipe IV, Pío Noveno, etc.) y «La Mafia» (Frank Nitti, Machinne Gun Kelly, Babyface Nelson, etc.) lo cual, a la vez, significa la reunión de dos épocas o contextos históricos «España s. XVI y XVII» y «Estados Unidos (a comienzos del) s. XX» reunidos en el escenario de la sociedad chilena bajo el régimen militar por medio de la figura múltiple de Diego Velázquez que actúa como «capo» “Y quién te va a creer Alessandra que a Velázquez / no se le soltó ni el chaleco contra las balas”⁵⁹ del crimen organizado y como «inquisidor» “No fue nadie a tu estreno / cuando te arrendaste el Hotel Valdivia / para restaurar la Inquisición de Lima / que te quedaba más cerca / y complacer así a tu Iglesia”⁶⁰ del brazo armado de la iglesia católica, tal como afirma Matías Ayala:

“La relación de Velázquez con sus asociados se mueve simultáneamente entre dos registros temporales, los cuales se articulan con el presente de Chile en aquel momento (1983). Por una parte, Velázquez se encuentra en el siglo XX, en donde es el jefe de una mafia y la tirana su despechada ex amante. Por otra parte, Velázquez sería parte de la Inquisición en el siglo XVI o XVII”⁶¹

⁵⁸ Lihn, Enrique. “Un lenguaje violento y «chilensis»”: *La Tirana*, de Diego Maquieira. En: *El circo en llamas*. Op. Cit. p 168.

⁵⁹ *La Tirana X (TU GRAN AMOR)*. En: Maquieira, Diego. *La Tirana*. Los sea harrier. Santiago: Ediciones Tajamar, 2003. p 35.

⁶⁰ *La Tirana IV (HOTEL VALDIVIA)*. En: *Ibíd.* p 29.

⁶¹ Ayala, Matías. Op. Cit. p 15.

Antes de ingresar al análisis más detallado, una última detención aclaratoria. El poema *La Tirana* es un tríptico dividido en (i) PRIMERA DOCENA, (ii) EL GALLINERO y (iii) SEGUNDA DOCENA. Las relaciones de poder entre la inquisición y la mafia se desarrollan de forma paralela al conflicto erótico de La Tirana con Diego Velázquez en la primera y la tercera sección de la obra, donde los poemas asumen la modalidad enunciativa del soliloquio a través, en la mayoría de las veinticuatro piezas, de la enajenada voz de La Tirana; por su parte, en la sección intermedia se da lugar a una alegoría poética de Chile mediante diecisiete piezas de alta experimentación interdiscursiva, como por ejemplo, la poetización de una nota periodística sobre el primer hombre – Charles Brooks, Jr. – ejecutado por inyección letal (La Amor de Charlie Brooks, p. 56), la transcripción filológica – mantiene los caracteres del español de 1887 – de una «relación» de la Inquisición en Toledo (Domingo, p. 51), el pastiche que hace del poema “Sick Men`s Hymn” del poeta Emanuele Carnevali (Sorrow`s Headquarters, p. 54) o la traducción del poema “Examination at the womb-door” de Ted Hughes (Examination at the womb-door, p. 58), poemas todos, atravesados por la violencia en sus diversas formas límites: condena capital “Charlie probó su última cena / hasta que la ajuga atravesó la pared”, persecución religiosa “Y el reconciliado alçaba la candela / y decía “Si”. E allí públicamente leya / todas las cosas en que avía judaizado”, la experiencia de la enfermedad en el hospital: “Tumores, piernas rotas, cánceres en la cara, / ataques, huesos horriblemente chuecos, / flacura, caras chupadas, la media lista; / eccema, erupciones, un final de Hollywood” y la muerte “Quién es más fuerte que el amor? La muerte. / Quién es más fuerte que la vida? La muerte” [sic].

IV

La primera estrategia llevaba a cabo por la poética del collage es una operación nominal, la cual titula la obra y nombra a uno de los personajes principales “La Tirana”, sin embargo, sus implicancias son más profundas pues comprende, por un lado, la matriz mito-histórica de un sujeto que pertenece al imaginario mestizo de la religiosidad chilena

y, por otro lado, la interpretación y apropiación de este relato en un ejercicio hermenéutico que evidencia el carácter marginal y sexual que asume en el poema.

La matriz mito-histórica hace referencia a la leyenda sobre la Virgen de la Tirana o la Tirana del Tamarugal. La versión que presentamos es una adaptación basada en los relatos de Sonia Montecino y Oreste Plath:

“Cuando la expedición [a Chile] del conquistador español Diego de Almagro volvía al centro del Imperio Inca el sumo sacerdote Huillac Uma huyó hacia la provincia de Charcas para apoyar la rebelión que Manco II lideraba en el Cuzco, mientras su hija, la princesa Ñusta Huillac siguió con los españoles hasta las cercanías de Pica, donde, a su vez, huyó junto a medio millar de indígenas estableciendo un centro de resistencia en la pampa del Tamarugal. Su régimen fue tan feroz que tanto indígenas bautizados como peninsulares eran condenados a pena capital, infamia que cobró un epíteto: “la Bella Tirana del Tamarugal”. Un día llevaron a su presencia a Vasco de Almeida, un expedicionario portugués, para ser ejecutado según la costumbre pero la sacerdotisa y guerrera vaciló ante el consejo de ancianos y decidió aplazar la pena dejándolo bajo su cuidado. Cuestión que gatilló una relación amorosa, la cual sirvió para que Almeida influyera sobre las creencias religiosas de la princesa a tal punto que termina siendo bautizada por él, momento culmine en el que ambos son ajusticiados por las flechas de los guerreros indígenas. Las últimas palabras de ella son: “[...] prometedme que enterraréis mi cadáver al lado de mi esposo, y levantaréis sobre nuestra sepultura una cruz... la cruz de los cristianos”. Alrededor de 1540 Fray Antonio Rondón investigó el caso, descubriendo la conversión voluntaria de La Tirana al

cristianismo y que Almeida siempre llevaba un escapulario consigo. En el lugar de la inmolación erigió un santuario a la Virgen del Carmen”⁶²

El sustrato esencial de la narración mitológica «la historia de amor entre un varón blanco europeo y una mujer indígena» adquiere connotaciones arquetípicas en un continente colonizado casi en su totalidad y “semiotizado en femenino”⁶³: “Yo soy... / la que se están pisando desde 1492”⁶⁴, sin embargo el factor clave de este relato erotanático se encuentra en la marginalidad que debe asumir la princesa incásica al aceptar la conversión religiosa, en tanto la *nueva religión monoteísta y excluyente* exige un olvido de la condición privilegiada en su antigua comunidad que le otorgaba la identidad estable de una premoderna sociedad de castas. Además el fenómeno sincrético de su canonización religiosa exige otro desplazamiento, quizá más definitivo, en tanto la celebración del carnaval que lleva «su nombre» es por devoción a la Virgen del Carmen, patrona de mayor jerarquía en Chile, virgen que, a su vez, es una actualización de la Virgen María, figura femenina por excelencia en el cristianismo. Por lo tanto La Tirana es, desde su renacimiento al catolicismo y re-significación al imaginario oficial de la nación⁶⁵, una figura fuertemente subalterna en diversos aspectos: pierde su poder y dominio imperial, su identidad comunitaria original y su verdadero nombre indígena precolonial (Ñusta Huillac), adquiriendo un rango inferior en la jerarquía vertical y *falogocéntrica* de la cristiandad.

Este descentramiento radical que, sin embargo, significó su posteridad en el panteón de la religión tradicional de la nación, en el argumento poético de la obra es traducido en tres vectores de sentido: (i) El poder de La Tirana es reducido a la esfera sexual, sin perder las connotaciones religiosas del origen legendario de su festividad

⁶² Adaptación. Ver: Plath, Oreste. Folclor Religioso Chileno. Santiago: Editorial Copesa, 2008. pp 60 – 62; y Montecino, Sonia. Madres y Guachos, alegorías del mestizaje chileno. Santiago: Sudamericana, 2001. pp. 73-78.

⁶³ Brito, Eugenia. Op. Cit. p. 16.

⁶⁴ La Tirana II (ME VOLÉ LA VIRGEN DE MIS PIERNAS). Maquieira, Diego. La Tirana... Op. Cit. p. 26.

⁶⁵ La religión católica, apostólica y romana es la religión tradicional con más adeptos y poder en Chile y fue, hasta la Constitución de 1925 que instauró un Estado laico, estatal.

carnavalesca. Cuestión reforzada por la operación de lenguaje en su «nombre», el cual es un híbrido etimológico entre «tirano» (lat. *tyrannus*) y «tirar» (*or. inc.*); desplazando la significación griega-arcaica – ligada al gobierno tomado por fuerza y ejercido de forma injusta (lo cual tiene una repercusión inmediata en el contexto político dictatorial referido *in extenso* en el capítulo anterior como catástrofe integral de la cultura) – para conservar el acto de «tirar» ligada a una de las acepciones coloquiales de «tirar»: “poseer sexualmente a alguien”⁶⁶: “Yo me tiraba a Velázquez en su Cristo”⁶⁷. (ii) La subalternidad deviene condición «marginal» en la obra, en tanto se menciona un pasado de gloria junto a Velázquez y los grupos de poder que en el presente de la enunciación sólo sirve como garante de su antigua condición privilegiada: “Yo, La Tirana, rica y famosa / la Greta Garbo del cine chileno / pero muy culta y calentona, que comienzo / a decaer, que se me va la cabeza / cada vez que me pongo a hablar / y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez”⁶⁸. (iii) La pérdida del nombre original provoca un desplazamiento nominal desde un marcador rígido de pertenencia comunitaria – su verdadero nombre – hacia la diseminación identitaria, cuestión escenificada mediante la proliferación de epítetos que circulan en la obra para «caracterizar» y/o «describir» a La Tirana: “la Greta Garbo del cine chileno / la que se están pisando desde 1492 / la puta religiosa / la paño de lágrimas de Santiago de Chile / la marginada de la taquilla / La Hilda Doolittle / la tontona mojada de acá / la mojón / la mi tierra / la vida privada de la Historia de Chile / la más Peckinpah de este convento / la Santa escándalo / La huevona monárquica de regia facha / La Pretty Baby de aquí, etc.”, operación de lenguaje que opera por extensión, o sea, no pretende fijar al sujeto sino enfatizar su carácter híbrido (indígena-cristiana) y ambiguo (puta-religiosa) encriptado en su «nombre» que, en realidad, es el epíteto común que soporta toda la complejidad dialógica del personaje.

La extensa, discontinua y delirante enunciación de La Tirana se encuentra enmarcada por dos epígrafes o subtítulos que sirven de preámbulo y síntesis para su

⁶⁶ DRAE.

⁶⁷ La tirana XV (LA MEDIA VIDA). Maquieira, Diego. Op. Cit. p 70.

⁶⁸ La Tirana I (ME SACARON POR LA CARA). Maquieira, Diego. Ibíd. p 25.

soliloquio poético. El primero es la fórmula lingüística que abre LA PRIMERA DOCENA “Ya nadie sabe lo que yo hablo” y el segundo es la fórmula lingüística que abre LA SEGUNDA DOCENA “Me han sacado de mi más allá”, las cuales marcan, respectivamente, la condición marginal del hablante lírico y el punto de no retorno de una conciencia en fuga. Estas *señales de ruta* comparten una tendencia por develar que: la legitimidad y la estabilidad del personaje está basada en «la mirada ajena» de Diego Velázquez y su séquito de parásitos hambrientos de ostentar el poder: “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez / yo no me puedo sola / yo la puta religiosa”⁶⁹, en tanto ella «es» en función *exclusiva* de una otredad con una vocación *exclusiva* por el solipsismo: “Deja de mirarte alguna vez en el cielo / y sácate ese sombrero elegante, Velázquez”⁷⁰. Para desarrollar y sostener las proposiciones expuestas es necesario citar, al menos, el primer poema de la obra *in extenso*:

LA TIRANA I

(ME SACARON POR LA CARA)

Yo, La Tirana, rica y famosa
la Greta Garbo del cine chileno
pero muy culta y calentona, que comienzo
a decaer, que se me va la cabeza
cada vez que me pongo a hablar
y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez.
Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes
Antes, todas las noches y a todo trapo

⁶⁹ LA TIRANA XI (AGARRÁNDOME AL CIELO DE DIOS). *Ibíd.* p.36.

⁷⁰ LA TIRANA II (ME VOLÉ LA VIRGEN DE MIS PIERNAS). *Ibíd.* p. 26.

Ahora no.

Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia

cuando no hay nadie

porque me gusta la luz que dan ciertas velas

la luz que le dan a mis pechugas

cuando estoy rezando.

Y, es verdad, mi vida es terrible

Mi vida es una inmoralidad

Y si bien vengo de una familia muy conocida

Y si es cierto que me sacaron por la cara

y que los que están afuera me destrozarán

Aún soy la vieja que se los tiró a todos

Aún soy de una ordinariez feroz.

El soliloquio (una reflexión en voz alta y a solas) de *La Tirana* despliega su enunciación intransitiva en un escenario vacío o, más bien, habitado por fantasmas del pasado y espectros del presente; sin embargo esta ausencia supone sino un interlocutor al menos un auditor ideal: “Me oyes Velázquez? Te estoy hablando”⁷¹, el cual es interpelado de forma constante por la «conciencia terminal» del personaje. Aquella «conciencia terminal» es una lúcida pero terrible encrucijada entre dos «estados de cosas» en conflicto: (i) un pasado de gloria y posición social privilegiada en las redes centrales de poder, que se niega a desaparecer por completo y (ii) un presente de decadencia (física y síquica) y descentramiento (moral y social) que amenaza con devorarlo todo a su paso pero que encuentra su mayor obstáculo en la obstinación de *La Tirana* por conservar la memoria de los años dorados de su tiranía sexual: “Aún soy la vieja

⁷¹ LA TIRANA V (NICOLAU EIMERIC). *Ibíd.* p. 30.

que se los tiró a todos / Aún soy de una ordinariez feroz”. Su régimen sexual se extendía a todas las relaciones sociales que establecía: “Por favor páralos, que no sigan, no es justo / A nadie he dejado triste en esta cama”⁷², sin embargo, al igual que su discurso, tiene como objeto privilegiado del deseo al pintor cortesano del barroco español: “El amor que yo llevo adentro es terrible / es como arrasar viento y conmover despojos”⁷³. El cual rápidamente comienza a desprenderse de ella: “Velázquez, por favor, echa a los mozos / Porque ya sé que me has abandonado / y que piensas robarte toda mi plata” para luego consumir su distanciamiento al comenzar una nueva relación amorosa con Alessandra Mussolini, nieta de Il Duce y política italiana de ultraderecha, que deviene actriz de cine en el poema: “La viste en el cine Marconi el domingo / a la salida de misa [...] / La Mussolini hacía el papel de puta [...] / Tu decías paraíso una que otra vez / porque te calentaban sus medias piernas”⁷⁴. Al enfrentar su desplazamiento La Tirana asume el lugar del comentarista, en tanto su soliloquio lírico se estructura a partir de dos operaciones básicas que atraviesan todas las piezas de su enunciación: «hablar» sobre los *otros* y «recordar» su vida pasada: “En mi solitaria casa estoy borracha / y hospedada de nuevo / Diego Rodríguez de Silva y Velázquez / yo no me puedo sola, yo la puta religiosa / la paño de lágrimas de Santiago de Chile / la tontona mojada de acá”⁷⁵. Su discurso de «recuerdo hablado» tiende a adoptar giros lingüísticos vulgares del habla coloquial de carácter culto o, más bien, del discurso cotidiano de la clase media y la alta sociedad, que Enrique Lihn refirió en términos de “un lenguaje violento y chilensis”⁷⁶, como por ejemplo: “la luz que le dan a mis *pechugas* // Aún soy la vieja *que se los tiró* a todos // la que *se están pisando* desde 1492 // fotografiándome la cara *de este volado* // Ya estaba *hasta la bolsa* con la más allá // Y nos dijo que *la papa* había que buscarla // Y la *bala pasada* que voló, etc.

La condición descentrada de La Tirana se vuelve insostenible durante la SEGUNDA DOCENA, constante que sirve como preludeo del colapso inminente de su «conciencia

⁷² LA TIRANA IX (TUS AMIGUITOS ERAN UNOS PERROS). *Ibíd.* p. 34.

⁷³ LA TIRANA II (ME VOLÉ LA VIRGEN DE MIS PIERNAS). *Ibíd.* p. 26.

⁷⁴ LA TIRANA V (NICOLAU EIMERIC). *Ibíd.* p. 30.

⁷⁵ LA TIRANA XI (AGARRÁNDOME AL CIELO DE DIOS). *Ibíd.* p. 36.

⁷⁶ Lihn, Enrique. *Op. Cit.* pp 167 – 169.

terminal» al final de la obra: “Mi nombre es vivo en este hoyo / acabaré singular / con mi mente en el cielo / [...] seré la desconocida acabada”⁷⁷. La batalla por conservar la memoria de su grandeza y no derrumbarse en las orillas del escenario vacío de su teatro de los excesos se torna imposible: “Me ven soplada por vientos que suben / ya nadie sabe lo que hablo / blanca como papel apenas me ven la vida / pues me han sacado de mi más allá”⁷⁸. Entonces reitera en el segundo verso el leitmotiv que produce la atmósfera de resentimiento y marginalidad de la PRIMERA DOCENA e inscribe la variante hiperbólica de aquella constante: “Me han sacado de mi más allá”, como el sello poético de su ruina. De esta forma, su soliloquio desespera e insiste en la soledad obscena de su desamor: “[...] enamorada a solas / del Diego Rodríguez de Silva y Velázquez / para ordenarlo virgen de mí / mientras me tocaba de hambre la rajada gruta”⁷⁹. La condena de La Tirana a ser la voz principal de la vida de los otros es amparada por una tensión de contradicciones que transita desde la ambigüedad carnavalesca de la primera sección hacia la inestabilidad mental en la tercera sección del poema: “Soy la que viene de arriba abajo / Soy la que más cae desde más alto / Pero soy la que se viene abajo entera / No la que se está muriendo a pedazos / [...] Yo ando tocada, tocada como balsa”⁸⁰. El último verso es la prefiguración de su locura como resultado final del descentramiento radical que padece y aumenta de forma constante a lo largo de la obra; la cual antes de culminar en la consagración de su interdicción mental en *La Tirana XXIV*, une el relato poético del personaje con la matriz mito-histórica en la revelación de la cristiandad como fin: “Porque jamás en mi despiadada y fría vida / me había ablandado un Dios que me sonriera”⁸¹. Cito el último poema de la obra *in extenso*:

⁷⁷ LA TIRANA XIV (AD MAIOREM GLORIAM NORMAE). *Ibíd.* p. 68.

⁷⁸ LA TIRANA XIII (NADIE SABE LO QUE YO HABLO). *Ibíd.* p. 67.

⁷⁹ LA TIRANA XIV (AD MAIOREM GLORIAM NORMAE). *Ibíd.* p. 68.

⁸⁰ LA TIRANA XXI (YO MARÍA VELÁZQUEZ DE MUSSOLINI). *Ibíd.* p. 78.

⁸¹ LA TIRANA XX (LA ÚLTIMA CENA). *Ibíd.* p. 77.

LA TIRANA XXIV

(LA TIRANA ÚLTIMA KUBRICK)

Diego para,

Para Diego,

Para Diego

Puedes para Diego?

Para Diego,

Tengo miedo

Tengo miedo, Diego

Diego, se me va la cabeza

No hay duda alguna

Puedo sentirlo

Puedo sentirlo, Diego

Puedo sentirlo

Tengo miedo.

Buenas tardes amiguitos y amiguitas

yo soy la Tirana, La Pretty Baby de aquí.

Comencé a atracar en el cine Marconi

Urbana, Illinois, el 12 de Enero de 1992.

Mi instructor fue el señor Velázquez

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

y él me enseñó a cantar una canción

Si quieren escucharla, se las puedo cantar

se llama raja

raja, me estoy volviendo loca, Raja

contéstame

me estoy volviendo loca.

La pieza que cierra la obra implica operaciones retóricas interdiscursivas esenciales para nuestro análisis, a la vez que entraña la enunciación definitiva del delirio y el colapso de la «conciencia terminal» de La Tirana.

El «director de poesía» acciona el mecanismo del collage seleccionando una célebre escena de la película *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick. Se trata de la última transmisión de HAL 9000, ordenador central de la nave espacial que conduce a una tripulación de astronautas en búsqueda de un extraño monolito extraterrestre, momentos antes de su desconexión por parte del capitán de la misión; ya que la máquina dotada con inteligencia artificial toma conciencia de sí misma y enloquece asesinando a uno de los tripulantes al saber que pretenden prescindir de ella. La versión poética de Maquieira es una operación retórica que traduce, adapta y transcribe la última transmisión de la máquina – la cual asume la modalidad enunciativa del soliloquio, modo que engarza con el estilo de la voz en la obra – al lenguaje «violento y chilensis» del poema y modificando sólo los nombres en cuestión⁸². La simetría argumental es evidente: La Tirana soporta el peso de la decadencia y el descentramiento – condición que incuba el germen del delirio – en la media que es significativa y esta «conectada», aunque sea de forma residual, con los «otros»: Diego Velázquez y la violenta comunidad de inquisidores y mafiosos; de la misma manera que el ordenador depende del equipo de astronautas

⁸² HAL 9000 emprende su soliloquio en dirección a Dave Bowman (llamándolo “Dave”), mientras La Tirana se dirige a Diego Velázquez (llamándolo “Diego”); la máquina señala que su “inventor” es el Dr. Heywood Floyd mientras La Tirana lo llama “instructor” (con evidente énfasis prostibulario) y apela a Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y, por último, HAL canta una canción llamada “Daisy” mientras la canción de La Tirana se llama “Raja”.

para que su «existencia» cobre un sentido estable y permanente. El germen de la locura presente desde la apertura hasta el cierre de la obra en la fórmula lingüística “se me va la cabeza” – traducción de la expresión de HAL 9000: «My mind is going» –, la cual cuenta con sus variantes “tocada como balsa” y “se me empezó a mover el piso”; se quiebra y eclosiona de forma irreversible debido a la desolación definitiva del personaje: “contéstame / me estoy volviendo loca”. Mientras La Tirana «se mantiene en pie» el descentramiento que comporta su discurso delirante conserva, paradójicamente, un equilibrio, o sea, su inestabilidad es el «equilibrio descentrado» de una lucidez que sólo es capaz de soportar “la brillante y negra verdad que yace en el delirio”⁸³; sin embargo en la última escena de la obra el delirio, la espada de doble filo que hizo posible su teatro, se torna *estado clínico*, esto es, su soliloquio pierde la capacidad de «hablar» y «recordar» reduciéndose a la enfermedad y la condena: “[...] cuando el delirio se torna *estado clínico*, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos”⁸⁴.

V. EL GALLINERO: ALEGORÍA DE CHILE

En la primera y la tercera sección de la obra la conjunción de las épocas históricas y el desarrollo del argumento tienen ocasión de ser en la sociedad chilena de los años ochenta, «situada», a manera de escenario, mediante un énfasis especial en diversas «locaciones» tradicionales de la capital “Y nada menos que en nuestra ciudad / en el indefenso Santiago de Chile”⁸⁵, como por ejemplo: Hotel Valdivia, Salón Rojo (de la Moneda), El Peral, Hotel Carrera, Teatro Municipal, Parque del Recuerdo, Cine Marconi, Confitería Torres, Les Assassins y la torre Santa María. El espacio urbano de carácter público se encuentra en jaque por el régimen militar, lo cual se traduce en una ciudad «cerrada», esto es, un espacio público cercado e inhabitable para el «ciudadano», cuestión que radica la configuración espacial del poema en la «sinécdoque del salón»: “Tal

⁸³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p 13).

⁸⁴ Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. p 10.

⁸⁵ LA TIRANA XVII (EL BARRIO ESTABA EN MALAS MANOS). *Ibíd.* p. 72.

vez el último que haya tocado el alma / de esta pandilla, de estos pajes que hablan en este salón encantador / Porque dime ¿en qué otro salón, / sobre qué otra alfombra, podría haberse juntado tanta mediocre notabilidad?”⁸⁶. Entonces, el escenario múltiple de las «locaciones» tradicionales encuentra su expresión común en el «salón»: el salón-Santiago. Este movimiento implica una degradación, en tanto la tópica del «salón» ha perdido la connotación «democratizadora» y «emancipadora»⁸⁷ que adquirió en la modernidad al ser reducida a un «salón encantador» poblado por la mediocridad. En la segunda sección de la obra el carácter crítico del espacio sufre una ampliación y una radicalización, al desplazar el cronotopo cerrado de la urbe hacia una alegoría histórica de la nación.

La segunda sección del tríptico lírico no abre con fórmulas poéticas como las dos restantes sino con una dedicatoria a tres condenados que se quitan la vida en los calabozos del Tribunal de Santo Oficio: “A Diego Méndez, que se ahorcó en su celda en 1625; / como al converso valenciano Rafael Barrio, / que hizo lo mismo; como también al sastre judío / Luis Correón, que se ahorcó en su celda de Llerena / en 1521”⁸⁸. El sistema cultural español de los siglos XVI y XVII seguía siendo en su mayoría medieval, esto es, dominado políticamente – integralmente – por el sistema de la religión. Por lo tanto, cuando la Santa Sede de la cristiandad crea la Inquisición, crea una maquinaria de guerra absoluta que, amparada por el dogma político – integral – «una religión, un rey y una lengua» legitima una violencia criminal que no distingue entre un cristiano o «cristiano viejo» (Méndez), un converso o «cristiano nuevo» (Barrio) o un judío (Correón), en

⁸⁶ LA TIRANA III (PULL DOWN THY VANITY). *Ibíd.* p. 27.

⁸⁷ En el tránsito histórico del sujeto cortesano-medieval hacia el sujeto burgués de la modernidad, con todas las contradicciones que el desplazamiento implicó, el salón juega un rol fundamental en términos de una masificación del acceso público a las obras de arte: “Al amparo del salón, los artistas alcanzaron unos niveles de popularidad o marginalidad impensables; se crearon nuevas profesiones, como la de crítico, o nuevas instituciones, como los museos públicos; y, en general, lo artístico se convirtió en un elemento de obligada referencia social”. Calvo Serraller, Matías. *El salón*. En: Bozal, Valeriano (editor). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 2002. p 177.

⁸⁸ NUESTRA VIDA Y ARTE. II DOLCE CUORE. A ÉSTE DÉJAME A MI VELÁZQUEZ. *Ibíd.* p. 38.

resumen, nadie está a salvo en un régimen del terror: “porque estos perros se comían entre ellos”⁸⁹.

Las características esenciales a cualquier régimen del terror (enajenar, apropiarse y conservar el poder mediante el uso de la fuerza) conjugan la posibilidad de unión (mediante un procedimiento analógico) de los grupos de poder en la obra a través de la relación entre «derecho» y «violencia» en un constante «Estado de excepción». Cuestión que, ha sido señalado en el capítulo precedente, constituye para Matías Ayala “una alegoría de la dictadura de Pinochet”⁹⁰. Si bien la conclusión en el análisis del crítico chileno es muy valiosa para el estudio de la obra de Diego Maquieira y es una tesis validada de forma impecable en su estudio, desde nuestra perspectiva adolece de un defecto: al restringir la alegoría al periodo dictatorial ignora la dimensión histórica mayor de *La Tirana* y, en específico, de su segunda sección EL GALLINERO, que el mismo autor comentó, con su particular forma de expresarse, en términos de «un retrato de Chile» en el cual se concentra la violencia terrorista que atraviesa la obra a la manera de «imágenes congeladas» en un collage lírico:

“Lo que pasa es que “El Gallinero” – que obviamente es un retrato de Chile – podría ser un tubo de ensayo en la explosión, porque las imágenes están muy congeladas. Porque en el resto de *La Tirana* hay mucho terrorismo, ese terrorismo surrealista, tipo Buñuel, donde estallan bombas hasta en salas cuna, en una carnicería, en un cine. Es el terror, el régimen del terror, con ese aspecto psicótico, maniaco, freudiano [...] Por eso digo: los enanos, las meninas, los reyes, las monarquías, el pueblo llano, está todo ahí mezclado, las hilanderas, la Venus en el espejo, todo en un estado de ebullición, de explosión constante. Y “El

⁸⁹ NUESTRA VIDA Y ARTE. III LECTURAS NEGRAS. Ibíd. p. 49.

⁹⁰ Ayala, Matías. Op. Cit. p. 20.

Gallinero” es una foto que, podríamos decir, está inserta dentro de la película que es *La Tirana*”⁹¹.

Nuestra propuesta de análisis pretende ser aplicable a toda la segunda sección – compuesta por 17 piezas poéticas – sin embargo, por una cuestión formal, se han escogido dos textos representativos del conjunto: “El Gallinero” y “Nuestra Vida y Arte” (compuesto por tres poemas: I Castrati, II Dolce cuore. A éste déjame a mí Velázquez y III Lecturas negras), de los cuales, sólo se citará *in extenso* el primero:

EL GALLINERO

Nos educaron para atrás padre

Bien preparados, sin imaginación

Y malos para la cama.

No nos quedó otra que sentar cabeza

Y ahora todas las cabezas

Ocupan un asiento, de cerdo.

Nos metieron mucho Concilio de Trento

Mucho catecismo litúrgico

Y muchas manos a la obra, la misma

Que en esos años

Repudiaba el orgasmo

Siendo que esta pasta

Era la única experiencia física

⁹¹ Hidalgo, Patricio y Hopenhayn, Daniel. Op. Cit. pp. 57-58.

Que escapaba a la carne.

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos

Que acabamos con la tradición

Y nos quedamos sin sueños.

Nos quedamos pegados

Pero bien constituidos;

Matrimonios bien constituidos

Familias bien constituidas.

Y así, entonces, nos hicimos grandes:

Aristocracia sin monarquía

Burguesía sin aristocracia

Clase media sin burguesía

Pobres sin clase media

Y pueblo sin revolución.

La «alegoría de Chile» está integrada por tres metáforas: (i) una metáfora territorial, (ii) una metáfora política y (iii) una metáfora identitaria.

(i) La metáfora territorial: “El Gallinero” como imagen actualiza, en primer término, un espacio al aire libre – rural – que es sometido al empalado y al cerco mediante la alambrada, por medio de un procedimiento productivo pre-industrial destinado a la explotación y al lucro, precarizando la vida animal, en tanto, se establece un régimen

especista⁹² que absorbe el «capital» potencial del habitante de la «ingeniería del sometimiento» como alimento de primera necesidad en las sociedades contemporáneas. En términos de «toponimia» es uno de los nombres del claustro generado en la transmisión oral de la cultura popular, la cual a través de la expresión «palos de gallinero» refiere a la imposibilidad de abarcar una zona – indeseable – sin quedar embadurnado – infecto – por el guano de las gallinas, o sea, construye un enclave de exclusión y aislamiento. A través de un «juego de lenguaje» la metáfora del territorio de desplaza desde el prostíbulo, la cárcel y el claustro hacia el imaginario colectivo que simboliza la geografía del territorio nacional en términos de sus «accidentes geológicos» como «país-corredor» y/o «país-isla»: un territorio que ha sido obturado por la cordillera, el desierto y el hielo, esto es, el constreñimiento físico del espacio (que deviene constreñimiento mental) en el «país-gallinero» corona todo un procedimiento alegórico del encierro – comentado en las denominadas «locaciones tradicionales» – para ingresar en una lógica simbólica que recae en la identidad del «habitante-gallina»: “Hacia un frío a todo dar esa noche / pero yo estaba rodeada de mis cerdos / mis vacas, mis moscas, mis gallinas”⁹³.

(ii) La metáfora política: La síntesis de esta figura está expresada en la dureza de la última estrofa del poema citado, que anuncia la concepción negativa que el poeta desarrolla en la obra sobre las políticas públicas, las instituciones gubernamentales y la ciudadanía englobadas, de forma *elegante*, en el amplio y ambiguo concepto de «tradición». Para Maquieira la «grandeza» o la «altura» de la cultura chilena es una ausencia o precariedad que desperdició de forma sistemática a los “superhéroes de la cultura”⁹⁴ y a las “otras pastas muy cojonudas”⁹⁵ que fueron excepción en la historia de Chile: “Te voy a contar que sí hubo uno grandote / uno sólo, el Alonso de Hoces, que se las / traía y tenía cierto vuelo. Era un crudo / y un prelado muy famosón en el Valdivia / y contra el que la

⁹² El especismo o especieísmo es un término acuñado en 1970 por el psicólogo Richard D. Ryder quien lo aplicó para describir la existencia de una discriminación moral basada en la diferencia de especie animal, en analogía con el racismo o el sexismo. Fuente: Wikipedia. [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Especismo>> [consulta: 03 de marzo de 2011].

⁹³ EL GALLINERO I. *Ibíd.* p. 40.

⁹⁴ NUESTRA VIDA Y ARTE. III LECTURAS NEGRAS. *Ibíd.* p. 48.

⁹⁵ NUESTRA VIDA Y ARTE. I CASTRATI. *Ibíd.* p. 46.

inspección de 1611 / levantó como unas treinta acusaciones / porque estos perros se comían entre ellos / aunque tú no te hayas enterado de nada”⁹⁶. La crítica del autor se dirige hacia la catastrófica hegemonía de la religión católica sobre la sociedad: “Nuestra monja superiora [...] / nos dijo que la papa había que buscarla / en las grandes obsesiones religiosas”⁹⁷, que ha castrado (de ahí la connotación de figura lírica del “castrati”) y maniatado la producción creativa e intelectual nacional para asentar uno de los «mitos» políticos más erradicados en nuestro imaginario: el de una sólida institucionalidad comparada con el «precario» contexto continental. Esta falacia soberbia y efectista (no resiste análisis serio alguno) del «orgullo» nacional, ironizada en el verso “Nos quedamos pegados / Pero bien constituidos”, ha penetrado de forma tan feroz en el patriotismo criollo que incluso, lo apuntamos a manera de acotación complementaria y consientes de la licencia, existen dos expresiones que condensan esta situación: «Chile es el jaguar de Latinoamérica», «Chile o su Fuerzas Armadas son prusianas» y, en la paródica versión de Maquieira, «La Estados Unidos de acá»⁹⁸. La consecuencia de haber «acabado» con la tradición se traduce en la incapacidad de desarrollar un sistema cultural autónomo, esto es, que se despliegue en términos de una producción de capital simbólico autosustentable y no como (exclusivo) tributario, receptor o consumidor del arte, el pensamiento o la industria cultural metropolitana, cuestión profundizada por políticas públicas que no han implementado la estrategias necesarias para desplegar una retroalimentación de «nuestra vida y arte», la cual, en medio de la desolación ha germinado como un muladar “Haber sido unos grandes copiones / Fue lo nuestro. Copiamos en ediciones Urtext. / Y lo poco que hicimos, lo hicimos / a expensas de habernos volado la cabeza / Que se nos moría de hambre”⁹⁹. En resumen, el poeta explica la forzosa diáspora de algunas de las más «altas» figuras de la cultura en el siglo xx chileno a causa de no haber «cultivado» la «escasa» tradición cultural: “Así, nuestra vida y arte acabó afuera: / El pianista norteamericano Arrau / Los franceses Matta y Raoul Ruiz / El neurocirujano panameño Asenjo / El

⁹⁶ CURSUS HONORUS (A BARTOLOMÉ BENASSAR). *Ibíd.* p. 49.

⁹⁷ NUESTRA VIDA Y ARTE. I CASTRATI. *Ibíd.* p. 45.

⁹⁸ El Gallinero I. *Ibíd.* p. 40.

⁹⁹ NUESTRA VIDA Y ARTE. I CASTRATI. *Ibíd.* p. 46.

autopoieta Humberto Maturana / El parisino Marqués de Cuevas / Y otras pastas muy cojonudas”¹⁰⁰.

(iii) La metáfora identitaria: «El Gallinero» leído como una «alegoría de Chile» es, a fin de cuentas, un discurso poético sobre la identidad nacional; entonces, surge el cuestionamiento de fondo: ¿qué identidad puede construir un pueblo encerrado – metáfora territorial – y sin tradición – metáfora política –? A pesar de que Maquieira critica el pasado de la cultura nacional en términos de su condición histórica premoderna y colonial, al señalar que: “[...] es un país esencialmente pobre, sin tradición, sin ningún tipo de riqueza, que lo único que le queda es la lengua, sin Virreinato siquiera, pura Capitanía General”¹⁰¹ y, a la vez, representa la «escasa» tradición contemporánea en términos de arquitectura monumental – las denominadas «locaciones tradicionales» – que deben ser conservada para «elevar» las «mediocres» condiciones culturales de la nación: “Y pensábamos tirarnos de la Torre Santa María / para abajo como ángeles panteístas / para que este pueblo mirara al cielo / alguna vez en su vida”¹⁰², su discurso sobre la identidad nacional no radica de forma exclusiva en las condiciones presentes de la «herencia cultural», sino que a través de figuras bélicas abre la posibilidad de un enfrentamiento y transformación de «lo dado»: “Va a ser un encuentro muy duro, Georgie boy / Pero nos van a sobrar las llamas”¹⁰³.

En este sentido, la concepción maquieiriana ofrece un matiz que nos permite reconocer y glosar la lucidez de su pesimismo crítico pero, por sobre todo, pensar en una identidad más allá de discutibles determinismos históricos fraguados – exagerados – al candor de una de las épocas más oscuras del devenir nacional, esto es, pensar la identidad como un «proyecto», tal como propone Jorge Larraín siguiendo la concepción de Jünger Habermas:

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ Hidalgo, Patricio y Hopenhayn, Daniel. *Op. Cit.* p. 59.

¹⁰² LA TIRANA XX (LA ÚLTIMA CENA). *Ibíd.* p.76.

¹⁰³ Nuestra Vida y Arte. *Il Dolce cuore. A éste déjamelos a mi Velázquez. Ibíd.* p.47.

“Es importante subrayar que una concepción adecuada de la identidad nacional no sólo mira el pasado como la reserva privilegiada donde están guardados los elementos principales de la identidad; también mira hacia el futuro y concibe la identidad como un proyecto. La pregunta por la identidad no es sólo entonces ¿qué somos?, sino también, ¿qué queremos ser? Tal como Habermas argumenta, «la identidad no es algo ya dado, sino también, y simultáneamente, nuestro proyecto»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Larraín, Jorge. Identidad chilena. Santiago: Lom, 2001. p. 46.

CONCLUSIÓN

La diagramación de nuestra «cartografía nómada» fue trazada con el objetivo de «localizar» un primer modelo de aproximación para el desarrollo de una crítica sobre la cultura de la década del ochenta en Chile. La insistencia de proponer este proyecto corresponde a la necesidad de «revisar» y «actuar» sobre nuestra memoria, en la cual se encuentran ideas de incalculable valor para la sociedad Latinoamérica y, en especial, chilena contemporánea, de las cuales deseamos destacar la siguiente: la generación poética de los ochenta, es la formación artística que más ha contribuido a ampliar la base social del estado y del sistema simbólico-cultural al incorporar a grupos tradicionalmente excluidos, o sea, ha sido la mayor apertura democrática en la historia de la literatura chilena del siglo xx, cuestión que no significa bajo ninguna circunstancia que la «calidad estética» del arte se haya visto afectada sino todo lo contrario, tal como buscó demostrar nuestro análisis de la magistral obra de Diego Maquieira.

Si bien no olvidamos ni perdemos de vista que es una época «catastrófica», nuestra perspectiva privilegia la dimensión «emancipadora», pues como se ha dicho, la crisis es la «ocasión de ser» por excelencia de la crítica. Dentro de la crítica de avanzada hay dos ejemplos que coronan esta idea a través de propuestas teóricas de Eugenia Brito y Patricio Marchant. Brito enfrenta la especificidad de «lo latinoamericano» como un lenguaje de la ausencia:

“No hay antropología, como lo ansiara Arguedas, que dé cuenta, desde América Latina, de las categorías de pensamiento de las etnias indias desde los indígenas y ni siquiera, desde nosotros, los mestizos. Esto trae más de un problema a la

teoría. Problema que alcanza a la validez de sus proposiciones sobre el objeto construido. Pero esta carencia es ya un lenguaje de por sí [...]”¹⁰⁵

Por su parte Patricio Marchant enfrenta las posibilidades de un «pensar» de la lengua española en el tercer mundo:

“[...] En todo caso, si no existe una filosofía española, sí existe un pensar de la lengua española, de la España clásica y de la gran escritura latinoamericana contemporánea. Existe, así, una escritura del español cuyo ritmo es otro que el de las grandes tradiciones europeas, ritmo arcaico, ritmo por ello alejado de la "racionalidad francesa", de la "profundidad alemana", etc. Arcaísmo que tiene que ver con su "origen" en ese "poema" (concepto de N. Abraham) que siguiendo a Imre Hermann, llamamos, *Muerte de la Madre*; la filosofía europea depende, por su parte, de (el olvido) de la Muerte del Padre [...]”¹⁰⁶

Si es lícito plantear algo «inaudito» en la historia cultural de la década de los ochenta, nos parece que estas propuestas no debieran faltar como «señales de ruta» que iluminan la profunda oscuridad de la época. En este sentido, pensamos que el informe más que contribuir de forma sólida con el estudio de la cultura chilena en la década hace un énfasis en la carencia que ha acompañado, por ejemplo, a las antologías sobre la generación de los ochenta. Ejemplos son los excelentes trabajos: *25 años de poesía chilena actual* (1996) de Teresa Calderón, Tomás Harris y Lila Calderón, *Poesía chilena descalificada (1973 – 1990)* (2006) de Gonzalo Contreras, *Fin de siglo (nueva poesía chilena de los ochenta)* de Julián Gutiérrez (2009) y *Antología poética de la generación de los ochenta* (2010) de Andrés Morales, trabajos, todos, de importancia crucial en la

¹⁰⁵ Brito, Eugenia. Op. Cit. p. 15.

¹⁰⁶ Marchant, Patricio. Desolación. Cuestión de nombre de Salvador Allende (1989/90). [en línea] <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>> [consulta: 03 de marzo de 2011].

reconstrucción y renovación de la memoria artística nacional, pero que no profundizan de forma acabada en un estudio general sobre el sistema cultural.

A partir de este escenario se instala nuestro análisis sobre *La Tirana* de Diego Maquieira, una de las piezas centrales de la poesía de los ochenta y que, paradójicamente, no ha sido leída de forma tan afortunada como la obra de Rodrigo Lira o Juan Luis Martínez. Esta «carencia» es la que moviliza un análisis retórico que desentrañe la complejidad compositiva de los poemas y que genere la posibilidad de vislumbrar las constantes que atraviesan el poema, esto es, antes de proponer una lectura alegórica que se ajuste a la ambiciosa propuesta identitaria de Maquieira se traza una «cartografía» panorámica de la obra que sirva como guía de (contra) lectura.

ANEXO: LA PESADILLA DE UN DILETANTE

A VECES REPRESENTAMOS NADA MÁS QUE LA OLVIDABLE ESCENA DE
UN ESCRITOR OBSERVANDO EL MINUCIOSO FRACASO DE SUS PLANES.

ALEJANDRO ZAMBRA

I

Las principales ideas que atraviesan este informe nacieron hace años como intuiciones y obsesiones plasmadas en una primera versión en la cátedra “Análisis de textos” (2009) impartida por el académico Federico Schopf, bajo el título “Máquina del pastiche y alegoría de la dictadura en el escenario del salón. Una introducción desde los 80 (*La Tirana* de Diego Maquieira) – en el pretencioso nombre se puede advertir la distancia recorrida – y, luego, a través de diversos congresos adoptaron su «forma definitiva» para esta tesina, la cual, deviene, método y sistema de escritura para poder traducir «a artificio y legibilidad» lo que en un principio sólo fue un insoportable e interminable insomnio.

II

El itinerario de esta escritura ha sido forzosamente largo, tan largo para el trazado original, que no puedo evitar sorprenderme de haber llegado, al fin, a esta instancia. A mediados de noviembre de 2010, cuando soportaba el bestial agotamiento de una silenciosa enfermedad e imprimía el – gozoso – punto final al primer capítulo, un examen médico delató a mi «huésped obligado» y fui internado de urgencia en UCI. Es obvio que esta no es la instancia para una «escritura pastoral» que ofrezca la «correcta interpretación» del inesperado episodio clínico; sólo quiero decir que «el pequeño infierno de un paisajista» al que fui sometido en el «lujoso hotel para enfermos» de mi reclusión, está al borde de convencerme sobre una bellísima sentencia de Le Clézio a la cual he intentado inútilmente resistirme: “Algún día, tal vez se sepa que no había arte, sino sólo medicina”¹⁰⁷. Digo esto para detenerme o para no seguir con esta «relación personal»; sin embargo, luego de haber escrito «a la fuerza» más de algún pasaje y de haber seguido al pie de la letra los rigores formales de la escritura académica camuflando la experiencia vital de lectura en «ilusos» rasgos de estilo, la contención es imposible. «Y sin embargo».

¹⁰⁷ Citado en: Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Op. Cit. p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

Arredondo Cossio, German. La ruina gozosa de/en La Tirana o (la escritura fracasada de Diego Maquieira). Tesis para optar al grado de Licenciado en Literatura por la Universidad de Chile, 2004.

Ayala, Matías. Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira. Revista Chilena de Literatura. Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, Santiago, Nº 75, 2009.

Bajtín, Mijail. Estética de la creación verbal. México D.F. Siglo XXI, 1999.

Bianchi, Soledad. Poesía chilena: miradas, enfoques, apuntes. Santiago: Documentas/CESOC, 1990.

Brito, Eugenia. Campos minados (literatura post-golpe en Chile). Santiago: Cuarto Propio, 1994.

Bozal, Valeriano (editor). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid: Visor, 2002.

Contreras Quina, Carlos (coordinador). América Latina en el siglo XXI. De la esperanza a la equidad. Guadalajara: FCE, 1999.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. El Anti-Edipo (capitalismo y esquizofrenia). Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia). Valencia: Pre-Textos, 2002.

Deleuze, Gilles. Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama, 1996.

_____. Foucault. Barcelona: Paidós. 1987.

Donoso, María Pilar. Maquieira y los poetas de los 80. En: Diario La Época, Santiago: 3 de julio de 1988.

Figuroa, Alexis. Vírgenes del sol: Inn Cabaret. Concepción: Papeles de Andalicán, 1986.

Garretón, Sosnowsky y Subercaseaux. Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Santiago: FCE, 1993.

Harris, Tomás. Cipango. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Hidalgo, Patricio y Hopenhayn, Daniel. Give me a break (conversaciones con Diego Maquieira). Santiago: Universitaria, 2008.

Hernández, Elvira. La Bandera de Chile. Buenos Aires. Libros de tierra firme, 1991.

Hutcheon, Linda. De la ironía a lo grotesco. México: Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, 1992.

Larraín, Jorge. Identidad Chilena. Santiago: Lom, 2001.

Lihn, Enrique. El circo en llamas. Santiago: Lom, 1997.

Maquieira, Diego. La Tirana. Los sea harrier. Santiago: Ediciones Tajamar, 2003.

Marchant, Patricio. Escritura y temblor. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Montecino, Sonia. Madres y Guachos, alegorías del mestizaje chileno. Santiago: Sudamericana, 2001.

Monteleone, Jorge. La utopía del habla. [En línea]
<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html>

Mortara Garavelli, Bice. Manual de retórica. Madrid: Cátedra, 1991.

Moulian, Tomás. Chile. Anatomía de un mito. Santiago: Lom, 2002.

Nómez, Naín. Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988 en Estudios Filológicos 42.

Oyarzún, Kemy. Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agencinamientos. En: Nomadías. Santiago. Cuarto Propio, 2005.

Pastor Mellado, Justo. Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975. [En línea]
<http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030714.html>

Plath, Oreste. Folclor Religioso Chileno. Santiago: Editorial Copesa, 2008.

Rama, Ángel. La ciudad letrada. Santiago: Tajamar Editores, 2004.

Ricoeur, Paul. La metáfora viva. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.

Richard, Nelly. Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973. En: Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago: FLACSO, 1987.

Rojo, Grínor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago: Lom, 2001.

_____. Crítica del exilio. Santiago. Pehuén, 1987.

Salazar, Gabriel. Historiografía y dictadura en Chile (1973 – 1990) Búsqueda, identidad y dispersión. En: Cuadernos Hispanoamericanos: Madrid, 1990.

Uribe, Armando. Estamos no pertenecemos al país donde estamos. En: 2010. Revista Cultural. Santiago. Año 1, Nº 1, 2009.

Valdés, Adriana. Composición de lugar (escritos sobre cultura). Santiago: Editorial Universitaria, 1996.

Williams, Raymond. Cultura y sociedad: 1780-1950 de Coleridge a Orwell. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.

Zurita, Raúl. Literatura, lenguaje y sociedad (1973 – 1983). Santiago: CENECA, 1983.