



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Eclipses y fragmentos escriturales en los cuerpos poéticos. Abordaje teórico-crítico a “*Los Sea Harrier*” de Diego Maquieira

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

Profesor guía: David Wallace Cordero

Alumno: Carlos Cordero Lizana

Marzo 2012

Misiles dedicados:

A mi familia por financiarme los vicios de la licenciatura.

A ti pequeña por contenerme cuando estuve más oscuro.

A mi profesor guía por soportar mi pésima escritura.

Cómo olvidar los doctos perros de la tripulación de mi vida, Yusuf, LSM, PoeTesta, Rata, Seba, Manfi, Rayoazul, PPVJ, Nadia, Buda, Emil Sinclair.

Y a "Tool" por su hermosa e inspiradora música.

Índice:

Escritura preliminar.....	4
1-Reflexiones sobre lo desconocido.....	5
2 - Escribir es la batalla.....	7
3- Cuerpo y/o Corpus.....	11
3.1- Cuerpo.....	11
3.2 - Corpus.....	20
4-Desmembramiento y desarticulación del cuerpo social en la posmodernidad.....	24
5-Diego Maquieira y su contexto escritural.....	30
5.1- Los medios masivos no son arte: ocultan “ <i>un cielo con dos mil años de vacío</i> ”....	33
5.2- Epitexto y “ <i>compact poem</i> ”.....	37
6- ¿Maquieira un poeta neovanguardista?.....	47
7- Lengua poética: discursos o voces fragmentarias.....	55
8- Cuestionamientos.....	60
9- La belleza que desconocían las lenguas.....	65
9.1- Poeta dionisiaco.....	65
9.2 - Luces y sombras.....	68
9.3 - Erotismo y muerte.....	70
Escisiones inconclusas.....	75
Bibliografía.....	76

Escritura preliminar:

Abordar desde los límites teórico-críticos la obra “*Los Sea Harrier*” no fue algo simple. Me llevó por una deriva abundante de textos, un trabajo arduo de escritura, que si bien no terminará jamás, los límites de este trabajo me obligan a detenerme. Como un barco ebrio en el mar que se atrapa en las rocas de una isla desierta. La lectura puede ser eterna, ¿dónde detenerme? En el azar, en el error, cuando el lector se equivoca y zozobra, entonces hay que detenerse y revisar los caminos trazados. La revisión es la escritura, como un mapa, de los caminos hechos sin destino claro, porque nunca lo tuve. No poseía una brújula de dirección: “*Coritani nos traía por mar perdidos/ algún tiempo/ para después dormirse/ y dejarnos otra vez perdidos*” (Maquieira, 111). Y al igual que los tripulantes de los Harrier, perdido leyendo entre los mares y el aire, siguiendo una oscura intuición cuando las estrellas se borran del horizonte.

La escritura misma del trabajo, como mencioné, fue trazar en un mapa el viaje de la lectura. Reescribir las infinitas posibilidades del naufragio, extraviándome en cada una de ellas. El mapa o la tesis fue el resultado de una actividad de depuración, nada más, colar el viaje. Si tiene algún sentido esta tesis, es orientar futuros trabajos, lecturas, viajes.

Desde el comienzo supe que hacer una tesis era complejo, más aun cuando los tiempos del viaje nunca estuvieron del todo definidos. Perdido es la palabra que puede comprender mi escritura, entenderla, porque el viaje fue desde los mares intemporales de los textos, hacia el cosmos, el espacio exterior donde habitan desde siglos los poetas. Allí sólo hay eternidad, la eternidad de estar leyendo y creando por eones. Pero somos mortales, y eso no lo olvido, todo debe terminar en algún punto. El caso es que ese punto no existe, y quienes piensen que los objetivos de una tesis son el punto de término del trabajo no pueden estar más equivocados. Este no es un lugar físico, menos aun escritural, es tan sólo el lugar al que me llevaron las enormes olas textuales; que luego le llame a eso término, objetivo, o lo que sea, son sólo consideraciones pasajeras.

La escritura preliminar es eso, contar que un día me puse a leer y no me detuve hasta ahora. Escribir la tesis es revisar el viaje, una y otra vez, y otra vez. Que este trabajo sea un faro que ilumine a aquellos que crucen los mismos mares que yo, el resto depende de cada uno. Que empiece la función.

1 - Reflexión sobre lo desconocido

“Sin la luna seríamos satélites sin vida (soñando) a la deriva”.

Hay que admitirlo, los descubrimientos de las agencias espaciales como la N.A.S.A o la E.S.A. están por sobre todo tipo de descubrimiento académico. Sólo la imaginación de los poetas puede siquiera igualársele, vaticinarla incluso, es a estas alturas algo sin límites¹:

“Hallan pruebas de que un océano cubrió parte de Marte”

“Rusia quiere desviar asteroide”

“Fotografían clon de nuestra galaxia”

“La Nasa descubre atmósfera en una súper tierra”

“Descubren planeta que vino de otra galaxia”

“Plutón se está volviendo rojo”

Etc...

Y podría seguir, el sólo hecho de leer cada uno de esos títulos de artículos acerca de los avances en los descubrimientos espaciales, me provoca la enorme sorpresa - ingenua claro - al observar toda la creatividad desplegada, el poder poético que guardan cada uno de estos artículos. Podría decir que hay poesía en los medios, siempre y cuando traten acerca de temas “espaciales”. El punto es que uno no sabe qué es real, y que no, de todas formas, imaginarlo siquiera, es entrar en los “espacios poéticos”, como los espacios de la imaginación delirante. De cualquier forma, la “jerga galáctica” es la única jerga científica que alcanza la potencia del “lenguaje artístico”², sobre todo en sus desviaciones, en que para explicar un fenómeno, recurren a malabarismos textuales:

“Creo que todo el firmamento de eclipses

se convertirá en un Greco en llamas

para nosotros. ¿No lo crees así, Ratz?”

Baroque Behavior. Diego Maquieira.

El verdadero poeta está en la NASA. Eso fue lo que expresó Diego Maquieira al referirse a la labor de la poesía en la actualidad. Debe fotografiar lo desconocido, buscar

¹ Extraídos de: <http://www.elmostrador.cl/vida-en-linea/2010/12/02/la-nasa-descubre-atmosfera-en-una-supertierra/> el 5/02/12.

² Si entendemos por lenguaje artístico, aquel que está más allá de las convenciones del lenguaje formal, por medio de una retórica que le permite decir *algo más* de lo que dice.

más allá de todo límite, de toda frontera, de todo concepto. Como el ojo máquina del astrónomo hurgando como el topo, a ciegas iluminado en lo desconocido, guiado por una intuición que lo hará tantear una y otra vez en el error constante, como un loco aferrado a su báculo rojo, sin dirección más que una aleatoria inclinación para proseguir acarreado los fantasmas/imaginerías de su vida. El astronauta es ese loco, cuya misión en el espacio raya en lo ridículo – traer piedrecitas de la luna, llenar de combustible otra nave, reparar un satélite – y experimental. El cosmonauta viaja a lo desconocido, cuya misión sabe de hecho innecesaria, pero eso no importa, qué importa, viajar en el mar sin materia, tanteando sin brújula donde las constelaciones se transforman o desmenuzan, en donde el extraviarse pasa a ser la señal de ruta. Eso es lo que hace, perderse en un infinito jamás abarcable en su totalidad por la finitud humana, qué importa. Fragmenta el espacio, nombra las constelaciones más lejanas, las ubica en un mapa tridimensional, etc. Busca una nueva forma en lo desconocido, bordea los límites, gira alrededor del mundo, lo observa desde lejos, un fragmento más en todo el espacio. Y el epílogo: La antimateria...o el prólogo de aceptar lo (in)existente (des)conocido.

En su defecto, las máquinas que orbitan el espacio solo comprueban la incredulidad de la ciencia, Maquieira dijo en una entrevista³ que: “*va nevar en el espacio, y la N.A.S.A no lo sabe*”, no lo supo, pero lo vio. La entrevista data del dos mil siete, en el dos mil ocho una sonda espacial descubre una nevazón en Marte. Y es que los poetas han habitado el espacio desde mucho antes que los científicos, dijo el mismo Maquieira, tómese como axioma.

El poeta sabe que debe hurgar como astrónomo o cosmonauta en las profundidades no vistas de los textos, ya sea tomando el telescopio, o el escalpelo del anatomista, desmembrando el cuerpo textual, pieza a pieza, trozo a trozo, buscando e hilando desde ese lugar, con los peligros plegados de extraviarse o posicionarse en un órgano pivotante tentador como el cerebro o el corazón: no. Hay que ir más allá aun, a la molécula o partícula lingüística y ver en ellos cerrazones y suposiciones falseantes del conocimiento, anclarse ahí como un virus, asimilar el A.D.N. mismo y decodificar regenerando órganos deformes, pulsando nuevos cuerpos por desmembrar. Haciendo de la escritura un campo minado o de batalla. Constantemente lleno de un espíritu obcecado, ciego, el poeta astronauta fisiólogo y también parca, va retejiendo hilos virales de muerte, destejiendo textos todos codificados, siempre en la “*sumergida*

³ Entrevista extraída de: <http://www.youtube.com/watch?v=gOnEFzYAarA> el 5/02/12.

lentitud, en lo informe”⁴. Todo texto codificado es siempre reflejo de sujetos codificados, que no existen el uno sin el otro.

2- Escribir es la batalla

*“Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa
Aquí no nos cuesta nada hacernos famosos”
Nuestra Vida y Arte. Diego Maquieira.*

En estos momentos ya no queda tiempo para una tesis “¿Debería hablarse de una época de la tesis? ¿De una tesis que requeriría tiempo, mucho tiempo, o de una tesis a la que le habría pasado su tiempo...? En una palabra, ¿hay un tiempo de la tesis?” (Derrida)⁵, no, no, no. Son los pre-textos de una pre-tesis.

No queda tiempo para discurrir la escritura, para desatarla y atarla entre los espacios, los tiempos y las lecturas. Un director de orquesta es la mejor imagen de esta escritura, los instrumentos, cientos y ninguno, son los textos (mal)leídos, (re)masticados, que organizo en torno a poemas cuya ejecución militar debió ser algo similar a lo que hago. La escritura cinemática (*Kyné*) de los poemas de Maquieira, plantea la cuestión del movimiento, del cambio de escena, de las tonalidades que se van sucediendo una tras otra inefablemente, variando, cambiando, modificándose a sí misma, desplegándose como la cola, la *huella* del pasar de los Harrier surcando el firmamento.

De manera que la escritura propuesta aquí es ensayística⁶, y como tal, o como toda escritura “*se destina a la anamnesis*” (Derrida, 20)⁷. Ella se olvida al momento de escribirse, en donde “vida y arte”, escritura, memoria y teoría se confunden en una sola cosa: la imposibilidad de redactar una tesis, que quiera expresarse en múltiples términos, variando, fugándose a contrapunto y a contrapelo, llevando la contraria a las aguas mansas que se agitan en nuestro interior. Luego la noche, y con ella la luna que nos refleja como pálidos satélites, en donde soñamos que ella gira a nuestro entorno,

⁴ Neruda, Pablo. “Galope muerto” en *Residencia en la Tierra*. Buenos Aires, 1974.

⁵ Artículo extraído de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/tesis.htm> el 4/02/12.

⁶ “*El ensayo no apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Se yergue sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, según la cual lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; se yergue contra esa vieja injusticia hecha a lo perecedero...El ensayo retrocede espantado ante la violencia del dogma...*” (Adorno, 19-20). El ensayo como forma escritural es una postura, en su esencia, reaccionaria. Está contra los discursos monolíticos que detentan el poder, su mera forma de errancia escritural pone en jaque todo tipo de formalismo mimético.

⁷ Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial, 1997.

ella nos hace soñar. Lunático, luna llena, la luna y la ley y la escritura tienen como condición: “*la locura*” (Derrida, 22).

Ahora debe venir el guión, que de comienzo a todo este simulacro de discursos, un trazo que es un punto en movimiento, como decía Deleuze⁸, rápido pero preciso. Una pluma-navaja, un teclado lleno de botones de pánico. De nuevo, esa línea interminable: “*Un guión nunca basta para ahogar las protestas, los gritos de ira o de sufrimiento, el ruido de las armas, los aviones y las bombas*” (Derrida, 24).

Neurosis, entonces, diría Barthes: “*¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector?*”⁹ (Barthes, 12), un sí para la poesía, un no para una tesi(na), mejor digamos ensayo. Me complica, me complico. Escritura – que no puedo detentar como mía si hablo de(desde) otros – como director de orquesta, o mejor aun, malabarista de circo pobre, me sumo y *abordo* la flota marino-espacial de Maquieira:

*“Levantamos un faro en medio del mar
un faro de paredes de papiro
que usábamos para guardar los vinos
y para echarnos a beber con mujeres
pero no hacíamos nada para la posteridad...”*
Levantamos un Faro. Diego Maquieira.

Intento levantar un ensayo-de-tesis, sostenerlo con vigas de plumavít, plumas que escriben un estilo fragmentario, que se escurre entre las paredes de papiro. En la antigüedad se escribía/inscribía en papiros, rollos y rollos armaban el cuerpo. La escritura como “*un gesto para tocar el sentido*”, ese tacto es un *dirigirse a*, y/o “*al toque de su afuera*” (Nancy, 18), permaneciendo extraño en el contacto; una *inscritura* en lo extraño, enviado al cuerpo, “*es decir, a lo que separa, a lo que lo hace extraño*” (Nancy, 18). Escribir como una escisión que corta un cuerpo, un fragmento, para ejercer sobre él la palabra.

Pensar la escritura de forma ensayística, es previamente adoptar un estilo y tomar conciencia del horizonte de la lengua. Este horizonte¹⁰, según Barthes, es el estado material o elemental desde donde se fija la escritura, la lengua histórica, el castellano, jerga impuesta en América. Por su parte, el estilo es aquello que verticalmente se hunde

⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Minuit: Valencia, 1976.

⁹ Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

¹⁰ “*La lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época*”. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI editores, 1993. Página 17.

en la memoria psíquica del autor, es de orden privado, *“el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo”* (Barthes, 19), es parte de un ritual privado de ensimismamiento, germinativo, *“la transmutación de un Humor”* (Barthes, 19). El estilo es mi secreto, en parte de mis recuerdos, de lo que he aprendido, y tal vez, por lo que me evaluarán este escrito. Sin embargo, lo que se mantiene bajo el estilo, *“son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje”* (Barthes, 20). Entonces es la historia de una lengua más la verticalidad del estilo, son la Naturaleza del escritor, el pasado y mi historia personal se anudan en la escritura; ésta última es *otra* realidad formal, cuya función es una acto de solidaridad histórica. Es una elección escritural, que si bien brinda libertad, tiene distintos límites dependiendo de la historia, la escritura me puede hacer afirmar mi libertad, incluso puede negármela, contradecirme, engañarme, pero eso no quita que sea mi elección, impuesta cuando me vuelvo poco a poco *“prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras”* (Barthes, 25). Esta misma cita como las otras, es sujetarse a cadenas validadoras, que reafirmen un discurso débil, sin paredes que sostengan las fuerzas que nos vienen de lo profundo. No hay marcos firmes que nos sostengan, el estilo, esa entrada previa a la escritura, es un viaje a lo profundo. Las aguas mansas que se agitan en nuestro interior

Jung y su psicoanálisis del alma lo sabían muy bien – de seguro soñaba con la ola totalizadora del alma (des)espiritualizada – decía que los sueños de los teólogos que estudió (cuyos nombres desaparecen en la urdimbre textual ¿importa el nombre?) apuntaban a un viaje dantesco a lo profundo de su psique, un viaje en donde se encontraban frente a las aguas. Los mares que nos amenazan con devorarnos. El sujeto soñado que sueña no se atrevía a entrar en las aguas, entonces el teólogo llegaba a la orilla del lago, sentía el hálito ártico de la muerte y huía. El cruce por las aguas, es para Jung, la enfermedad del espíritu del sujeto (pos)moderno. Lo vuelvo a decir. La psique profunda del sujeto al perder los diques y murallas a causa de la fuerza demoledora del *daimon* de la razón, pierde la fuerza coercitiva que los símbolos poseían en dirección a los dioses, dichos muros protegían los caudales de estas aguas que se presentan como el obstáculo del teólogo soñante en su viaje al fuego sagrado de Heráclito. El sujeto que *“piensa”* ahora las imágenes simbólicas, *“lo hace con la asistencia de lo que él llama “razón”, que por cierto no es más que la suma de sus prejuicios y sus miopías”* (Jung, 19).

Esta escritura pretende someterse a una revisión de este vaciamiento convertido en una maraña ideológica-cultural. *“Peor todavía, el vacío se llena con absurdas ideas políticas y sociales, todas ellas espiritualmente desiertas”* (Jung, 21). Nuestra casa espiritual se desmorona potencialmente al avance del intelecto, de forma que toda una tradición espiritual murió con sus símbolos de madera sangrante y cera beatificada. Jung dice que cuando el espíritu se vuelve más pesado, se vuelve agua, es forma que se transforma en escritura, *mutatis mutandi*, cuya salvedad, si la hay, es escribir.

Escribir ensayísticamente es tomar la escritura, para dirigirla desde cualquier punto en pos de una dirección nunca abarcable en su totalidad, ni alcanzable como meta final, es simplemente el empuje necesario para escribir¹¹, es un juego escritural, que apunta a una independencia estética que se diferencia del arte¹², según Adorno. Pues lo que importa en una escritura ensayística, es que en su carácter fragmentario se despoje la idea de una verdad totalizadora, ateniéndose la escritura a un único hilo conductor que de cuenta de las imposibilidades. Esta escritura fragmentaria¹³ denota un procedimiento formal de larga tradición, pero que lleva en sí misma, porta en sí, los conflictos históricos de nuestra modernidad, es *“un modo de mirar, asumir y valorar el mundo”* (Cerde, 20), una descomposición que atañe a la sociedad, tanto o más, que a la propia escritura.

No me justifico, que quede claro, tan sólo asumo la forma histórica que nos convoca, y en ella, fijo mi estilo. Sin embargo, lo que importa en el escrito ensayístico o fragmentario, es lo que fragmenta, aquello que le da el quiebre a la escritura que no pretende, como he mencionado, saber alguno totalitario, sino *“introducir una mirada discontinua en un mundo que, en lo más sustantivo, se oculta o se enmascara con diferentes ropajes o lenguajes totales, monolíticos y opresivos”* (Cerde, 24). De forma que la fragmentación misma debe venir de la pluma - o la tecla - el escalpelo del anatomista, que va dando – restando – forma, en un proceso ambiguo pero paralelo, de

¹¹ El ensayo: *“dice a lo que su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las diversiones”* (Adorno, 12).

¹² Se le reprocha al ensayo que su independencia estética sea un préstamo del arte, del cual *“el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad”* (Adorno, 13).

¹³ *“Todo escrito fragmentario implica, en efecto, una fractura, crisis o quiebre social y, al mismo tiempo, una infracción de todos los lenguajes que, de una manera u otra, intentan enmascararla o taparla”* (Cerde, 20). La sociedad, vista como una totalidad, pierde su visibilidad, se atomiza fragmentándose constantemente, desde el siglo XIX, cuyo proceso de desmembramiento emerge, con las primeras ciudades industriales de Europa.

desmembramiento del cuerpo total, y con escritura armando el fragmento restante. Escribir es provocar, una herida, una escisión, la llaga misma de la palabra.

Porque escribir¹⁴, en tanto verbo, es diatético según Roland Barthes. La diátesis es para los lingüistas, la voz (activa, pasiva y media), y el verbo escribir es intransitivo. Escribir no designa escribir algo, es absoluto, a secas. Para este autor, es la “voz media” la que se identifica con el escribir moderno¹⁵: “*escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo*” (Barthes, 31); por ello como escritor, estoy dentro de la escritura misma, siendo afectado directamente por ella. ¿Cómo escribir con el sujeto de enunciación fuera? No se puede, debo ingresar como un no-yo (tú) a este ensayo. La forma es unirme a la flota aéreo-marítima de los Sea Harrier de Maquieira, cuyo sujeto de enunciación, es un yo plural (un nosotros). Nosotros, entonces, daremos cuenta de nuestra propia escritura, ensayo o poema, escribir es la batalla: *écrire*.

3 - Cuerpo y/o corpus

3.1 Cuerpo

Rembrandt (1606-1669) tenía una enorme habilidad para controlar la luz y el contraste sombrío en sus pinturas. Sus obras muestran la tensión entre lo divino y lo humano. En ellas retrató temas espirituales; además sus vecinos, padres y amigos eran retratados demostrando su vocación humanista y acercamiento con lo real. Dominó a la perfección la representación del espacio, así como la anatomía de los animales y del cuerpo humano, agregando a ello que pudo desplegar todas las emociones, como la alegría, el odio, el amor, el miedo, etc. Además de representar la realidad, trató de hacer partícipe de sus obras al espectador, en ello mostró el instante de tensión previo e irreversible del desenlace final.

¹⁴ “*Estuve enfermo, sin lugar a dudas/ y no sólo de insomnio/ también de ideas fijas que me hicieron leer/ con obscena atención a unos cuantos psicólogos,/ pero escribí y el crimen fue menor*” Enrique Lihn. Porque Escribí.

¹⁵ Es el “escribir” de voz media, lo que caracteriza la escritura de la modernidad, en donde el “*sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella*” (Barthes, 32). Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós, 1987.

En los espacios sobrios que retrató, la luz juega un papel fundamental, ya que en sus efectos realza las emociones y actitudes, pues es ella la que define los cuerpos, espacios y volúmenes, de forma que la sombra actúa como contraste dramático que enfatiza las situaciones y sobresalta la luz.

De esta manera el dinamismo de sus obras está en el claroscuro y en las miradas de los personajes –lo que hace de Rembrandt un autor que se centra en el ojo del que mira – recurso que muestra correspondencias entre ellos y el espectador. El pintor también supo vestir y mostrar a los personajes según su procedencia y condición que les eran naturales, alejándose de los estilos refinados renacentistas y centrándose más en lo cotidiano. A ello se suma la idea de una temporalidad actual, en que sus obras – tanto míticas como de su época – demuestran fielmente el tiempo en que le tocó vivir.

Así es como el arte de Rembrandt pretende en sus luces y miradas entender y mostrar la naturaleza oculta del ser humano, mostrarlo en toda su complejidad, plasmar sus emociones y actitudes a través de los gestos del cuerpo.

“La lección de anatomía del doctor Tulp” (1632).



Este cuadro da cuenta de una de las ciencias modernas: la Anatomía. La cual comienza a practicarse en Europa desde fines de la Edad Media y principios del Renacimiento. Época en la que Guy de Chauliac, clérigo y médico, afirmaba que *“la experiencia sobre cadáveres es necesaria”* (Mandressi, 302). Cuando se comenzaron a practicar tales experiencias, fue por una intención, o más bien una respuesta ventajosa *“ante la*

exigencia de obtener o de perfeccionar un nuevo saber sobre el cuerpo” (Mandressi, 304). Influyendo enormemente en los primeros trabajos el Isagogo de Galeno, al punto que se desarrolló el corpus galénico grecolatino, y fue ese corpus la piedra inicial en donde se asentó el conocimiento anatómico entre los siglos XI al XIV.

En los países de Europa también se empezaron a desarrollar tratados de cirugía en los cuales recalcaban la importancia de los estudios anatómicos, por ello una hipótesis importante en el desarrollo de las disecciones refiere a que, *“la apertura de los cadáveres se revistió de curiosidad anatómica”* (Mandressi, 306), lo que con el tiempo se convertiría en una demanda epistémica por un conocimiento del cuerpo. Ahora bien, los sentidos como la vista y el tacto también cobran importancia para los anatomistas desde el siglo XV, así la verdad se establece por aquello que se “ve”, como dice Charles Estienne en 1545. La verdad aparece ahora frente a los ojos, a pesar de que se contradiga al conocimiento, tal y como estaba descrito. Incluso las teorías sobre el cuerpo empezaron a comprobarse mediante autopsia. Es Vesalio y sus antecesores quienes proclaman esta nueva forma de conocimiento del cuerpo, mediante los sentidos. Es importante mencionar en esta línea, el “teatro de la anatomía” de Alessandro Benedetti, pues es el primero *“que describe un dispositivo espacial que trata de optimizar la percepción y que es en sí mismo la marca más elocuente de la percepción de lo sensorial”* (Mandressi, 308). Estos teatros estaban dispuestos de tal forma para la vista, que en sí mismos eran una construcción hecha para la mirada y observación del cadáver, *“todo el dispositivo está en función de la vista: hay que mostrar”* (Mandressi, 309).

A pesar de estos inmensos avances, las disecciones públicas en teatros no son suficientes para este espíritu avasallador de querer mostrar en todo momento al público los avances de la anatomía por medio de los sentidos, el cadáver abierto debe exponerse en todo momento, y a falta de ellos *“se recurrirá a la imagen”* (Mandressi, 310), de manera que Vesalio desarrolla ilustraciones de las partes del cuerpo. Así la *“transformación del lector en espectador, la voluntad pedagógica en el uso de las ilustraciones, su despliegue intensivo, son novedades que aporta el siglo XVI anatómico”* (Mandressi, 310). Inclusive, existieron artistas que participaron del establecimiento de la iconografía anatómica, poniendo o superponiendo con ello al servicio del saber anatómico *“una dimensión estética, pero también una mirada que iba más allá del objeto muerto colocado sobre la mesa de disección: la dramaturgia de los*

esqueletos y de los despellejados no pertenece al escalpelo, sino al pincel. Es el artista el que hace danzar los cadáveres” (Mandressi, 311). Esta visión estetizante de las disecciones alcanza inmenso relieve en muchos artistas, como Rembrandt, los cuales ven en ella una forma de mostrar la naturaleza humana.

Ahora bien, qué es lo que disecciona al cuerpo, qué es lo que fragmenta al cuerpo, el fragmentador: el escalpelo. Y lo que está en el centro de la fragmentación es el fragmento o “pedazo”, pues la anatomía versa sobre tales pedazos y no sobre el todo o el cuerpo continuo, para mí es una ciencia que niega en nosotros la constitución de “unidad”, privilegiando para fines de estudio, el fragmento. De manera que autores como Fernel comparan el trabajo de la anatomía con el análisis, *“por medio del cual se procede desde el todo hacia las partes...resolución quiere decir pues análisis, que en anatomía significa disección: recorte, descomposición artificial de un cuerpo para conocer las partes que lo componen*” (Mandressi, 317), con esta división se actualiza una organización de pensamiento, y el escalpelo se convierte en un instrumento del espíritu. *“La parte resulta de la división del cuerpo, cortado tanto por la hoja del diseccionador como por los pensamientos del anatomista*” (Mandressi, 317).

En la tradición clínica la anatomía sirve para descubrir las posibles causas de las enfermedades, así el *“vínculo que se establece entre la observación de los síntomas del enfermo y la anatomía patológica constituye la anatomía clínica*” (Faure, 29). Con esto las autopsias permiten definir mejor las *“entidades nosológicas, develar los efectos ocultos de la enfermedad y ayudar a su comprensión*” (Faure, 29-30). El cuerpo muerto adquiere una relevancia enorme para la medicina. Sin embargo, no es viable esperar a que el paciente muera, por ello se hace necesaria una autopsia sin disección, además de una serie de inventos como el estetoscopio, termómetro, rayos X y otros, que ayudan a guiar y a auscultar mucho mejor el cuerpo enfermo.

Estos procesos de auscultación por medio de la fragmentación anatómica no son aislados de los elementos que mencioné en el punto anterior, respecto de un mundo alejado de Dios que comienza a ser forma pura, en el cual sólo la mano del hombre puede moldear y por supuesto, fragmentar. Este cambio del hombre dentro del cosmos se da en los emergentes sectores burgueses, así Le Breton nos dice que, *“la individuación del hombre se produce paralelamente a la desacralización de la naturaleza...la ruptura de un cuerpo se convierte en la frontera entre un hombre y otro”* (Le Breton, 45).

El cadáver que muestra la obra es “real”, pertenecía a Adriaan Adriaanszoon, un criminal que huyó de prisión. Murió en la horca y su cuerpo fue cedido a unos cirujanos para que le hicieran una autopsia pública. Es así como comienzan los diseccionamientos en las universidades de Europa, lo cual dentro del conocimiento marca "*la distinción que se realiza entre el cuerpo y la persona humana*", que se traduce en "*una mutación ontológica decisiva. Estos diferentes procedimientos culminan en la invención del cuerpo en la episteme occidental*" (Le Breton, 46). Con las disecciones, "*el cuerpo adquiere peso; dissociado del hombre, se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma*" (Le Breton, 47). Por ello a partir de las obras de Vesalio, "*de corporis humani fabrica*" nace la diferenciación implícita, "*allí se encuentra el origen del dualismo contemporáneo que comprende, también de manera implícita, al cuerpo aisladamente, en una especie de indiferencia respecto del hombre al que le presta el rostro. El cuerpo se asocia al poseer y no al ser*" (Le Breton, 47). Es en el fondo una diferencia que basa en la presencia del hombre ligado al cosmos, y el cuerpo como materia real, diferenciable dentro de la visión antropocéntrica. Esta visión alejada de Dios como todas las ciencias de esa época, fue tal vez, lo que promovió la búsqueda de un nuevo sustento del hombre en el interior desconocido, pero visible, de los órganos internos del hombre. O en el sentido más absurdo, la búsqueda de la humanidad, del “alma” entre los restos y vísceras que la negaban.

En la obra “La lección de anatomía del doctor Tulp”, Rembrandt muestra a ocho sujetos que observan con suma precaución la autopsia de ese asesino. Quien realiza la autopsia es precisamente el doctor Nicolaas Tulp, lo cual se observa en la hoja que sostiene uno de los personajes, ella permite conocer la identidad de quienes participan en la escena. El cirujano es quien preside y enseña *el cuerpo* desmembrando, desde sus extremidades¹⁶, quien recibe el pseudónimo de Tulp, dado que era hijo de unos

¹⁶ La fragmentación o disección del cuerpo para su estudio está basado según ciertas clasificaciones que proponen diversos autores como Mondino, incluso este autor propone un orden de disección, desde el vientre inferior al superior, o sea, comenzando con las partes que se pudren primero. Con las extremidades lo mismo, del exterior hacia el interior. Mandressi nos recalca la idea que rescato sobre los estudios modernos del cuerpo, en que la lectura de un texto se convierte en la lectura de un cuerpo. Por su parte Charles Estiene desarrolla el método inverso, el de la composición, o sea de las profundidades hacia la superficie. Por medio de la composición se avanza desde los huesos hacia la piel. Sin embargo, a principios de la década de 1540, aparece una “*reordenación del relato anatómico, que se estabiliza alrededor de la yuxtaposición de un orden de composición y de un orden de disección*” (Mandressi, 314). Con el tiempo esto se empieza a complejizar, y al cuerpo se le añade la noción de estructura, “*con el acento puesto en la forma, la estabilidad y el peso*” (Mandressi, 315), en donde los huesos serían el sostén o apoyo del hombre. Mientras que la columna es el sostén general. Rigurosidad científica de la obra. Todo esto pone de relieve el conocimiento científico de Rembrandt, al trabajar esa obra. Su

vendedores de tulipanes en Ámsterdam, demostrando así, el deseo de Rembrandt por la movilidad social, un anhelo que se vería plasmado siglos más tarde en la revolución burguesa de 1792. El cuerpo del sujeto que sostiene la lista, es un cuerpo denunciante hecho para decirle al espectador (público aristócrata), aquí estamos, somos los que somos, cuerpos en postura de lo desconocido, por medio del cuerpo de un criminal. Una movilidad social de la burguesía humanista de la época. Sin embargo, hay dos figuras relevantes de ese tiempo que están retratadas en el centro del cuadro, Jacob de Witt y Mathys Kalkoen. El primero pertenecía al gremio de cirujanos y su familia había encabezado la revolución democrática contra los Habsburgo, cuyos seguidores eran el propio Rembrandt y Spinoza.

Esta ruptura del cuerpo, ofrece también reconciliación, pues *“la acción del cuerpo se traduce en la voluntad de cubrir la distancia entre la carne y la conciencia, de borrar la alteridad inherente a la condición humana: la común, la de las insatisfacciones de lo cotidiano y también las otras, las de base, del inconsciente”* (Le Breton, 170). De hecho a través del cuerpo, el hombre intenta alejar todas sus angustias de forma que la investigación científica anatómica se convierte en *“la búsqueda del secreto (que) traduce la de lo inacabado, evoca la irrupción de lo divino en el hombre, apunta a una conjuración de la incompletud en relación con la condición humana”* (Le Breton, 171). Quiere de alguna forma salvaguardar lo que perdió, por medio de la irrupción de los paradigmas de la razón. Lo cual como mencioné de Jung al inicio, eso no se puede, pues es esta misma razón la que destruyó los muros protectores de lo divino.

Pero la reflexión de Le Breton va más allá, pues piensa que *“el cuerpo se vuelve el lugar en el que se niega lo inconsciente, el lugar en que la identidad del sujeto se forja en una nueva afirmación del cogito”* (Le Breton, 171). Sin embargo, ¿importa negar lo inconsciente? O es necesario ¿asumirlo? Para ser franco, pienso que el lugar de lo inconsciente es precisamente el cuerpo. Es el lugar donde se alojan dentro de sí, las represiones, trancas y que a su vez, el cuerpo demuestra y conjetura en nuestros actos banales todo lo que somos y no decimos que somos. El cuerpo es el lugar de *lo* inconsciente, cuando fumo, ¿quién fuma? ¿mi cuerpo o mi mente?. Y ¿quién me pide que fume? ¿mi cuerpo o mi mente?. Son las gestualidades, vicios y posturas del cuerpo todo aquello que nuestra cínica conciencia desea o intenta reprimir “a nuestros ojos”. Es

exactitud da cuenta de los procedimientos y modos por los que se procedía a diseccionar los cuerpos. El doctor se observa con la tijera abriendo una extremidad, del exterior al interior, como un orden de lectura.

la viga que llevamos sobre nuestros hombros, sin ninguna paja ajena. El caso de Anna O. y las histéricas de Freud dan cuenta de las ligazones de la conciencia enferma y las posturas del cuerpo.

¿Imaginó alguna vez el criminal de la pintura que su cuerpo en condición de paria, asesino, rechazado por la sociedad, diese lugar o cabida a una obra de arte? ¿Cómo, entonces, un cuerpo es obra, es arte, asesinando, *mutatis mutandi*, arte, cuadro, Rembrandt y sus sombreros, y sus retratos y su montaje de la ciencia? Más que natural o artificial, “*el prójimo como téchne sería la creación y el verdadero arte de nuestro mundo*” (Nancy, 64). Con *techné*, Nancy se refiere a la repartición de los cuerpos, en que están expuestos borde a borde, cuerpo a cuerpo, “*tocados y espaciados, próximos de puro tener nada para asumir en común, sino solamente entre-nosotros de nuestros trazados partes extra partes*” (Nancy, 64). El cuerpo del asesino muerto, se ve muerto, como sus víctimas. Rembrandt denota eso poniendo unas sombras sobre sus ojos, y el resto del cuerpo amarillento, remarcando la muerte: claroscuro. Seguramente la intención de buscar lo oculto en las disecciones del cuerpo, era un eco cifrado en las mentes de estos sujetos, una búsqueda de hallar al hombre, el lugar de los hombres en el cuerpo, sin saber que ellos están donde está su cuerpo.

Puede entenderse incluso como una escena de horror, ocho sujetos extasiados observando el cadáver, sólo con la muerte se conoce al hombre. La obra misma es un montaje, pues Rembrandt retrató a cada uno de los sujetos en su taller, y luego asistió a una de las sesiones de anatomía, remarcando el carácter científico en el arte. *Techné* abismada, en ambos sentidos, como obra de arte y obra de la ciencia. Las incertezas son las luces y sombras, los rostros sorprendidos que dudan y se entregan a lo que ven. El doctor Tulp como un *Deus* enseña qué es el hombre. Tejidos y órganos, el cuerpo fragmentado, la sociedad fragmentada, el arte dando cuenta, retratando a los hombres de esa época, fragmentándose y buscando su lugar en el cosmos.

Para Le Breton, en un mundo lleno de incertezas (media novedad), es la carne del cuerpo el único lugar al cual el sujeto se puede aferrar, el único lugar palpable del que puede escribir, la única certeza. “*El estilo dualista de la modernidad está relacionado con el imperativo del hacer que lleva al sujeto a darse una forma como si fuese otro, convirtiendo a su cuerpo en un objeto al que hay que esculpir, mantener y personalizar*” (Le Breton, 171). Los conocimientos anatómicos de la modernidad llegaron a penetrar en las profundidades mismas de la forma o conformación del cuerpo,

si bien con la intención de curarlo, hoy también se utiliza para moldearlo, para curar las trabas que el sujeto codificado ve en su cuerpo.

Y para solucionar esto, tenemos a la moda, a la cirugía estética y los maquillajes de la cosmética. En primer lugar existe lo otro – el otro – inventado o maqueteado por una publicidad siempre convincente de cómo debe ser el cuerpo perfecto, son cuerpos que habitan en el discurso de la publicidad, basado exclusivamente en una belleza sexuada. Si nuestro cuerpo no cumple tales expectativas, entonces vamos a la raíz del asunto y nos cambiamos el cuerpo, nariz, boca, ojos, porte del pene, grosor de labios vaginales, etc. Eso incluye incluso cambios tan profundos de la fisonomía, como el cambio de sexo, con todos los destrozos y reacomodos que eso incluye. Una vez hecho aquello, las mujeres sobre todo y en menor medida algunos hombres, se maquillan, se pintan los labios, tapan ojeras, colorean pómulos, encreman sus cuerpos. Finalmente, la moda – algo así como el estilo remasticadamente innovador – que nos viste, nos pone telas y cueros sobre nuestros cuerpos, para aparentarnos y transformarnos en alguien “sofisticado”; llámese corsé, chaquetas exclusivas, pulseras, collares, talismanes todos a precio de oferta en las casas comerciales. Aquí entra el consumo del sujeto intervenido en su cuerpo. Para conseguir todos esos cambios deseados debe gastar enormes sumas de dinero y endeudamiento en la mayoría de los casos. Deseo, sufrimiento, máquinas en el cuerpo, intervenciones, nuestro templo sagrado se mutila, se transforma y somos aquel otro que deseamos ser, sin testículos y con una vagina lista para probarse – y ayudar a financiar – todos los gastos, excesivos, que a la larga justifican nuestra “nueva onda” en la apariencia.

Las motivaciones de todos esos cambios son el goce del placer sexual, así como el deseo de insertarnos y no ser rechazados por la sociedad maquinada en gimnasios y liposucciones. Puede que suene duro, pero de seguro Vesalio jamás imaginó que sus aportes en la ciencia por medio de la razón, se transformasen en una sin razón de consumo en nuestro tiempo.

El conocimiento del cuerpo, siguió avanzando durante los siglos, y con ello las ideas o concepciones que se tenían del cuerpo mismo. Otro avance importante es la ciencia de la “fisiología”, la cual fue fundamental en registrar no sólo una idea sobre las enfermedades, sino también una idea sobre los fragmentos del cuerpo. Esto comienza cuando la medicina se suma a la idea de la experimentación, tal y como se llevaban a cabo en las ciencias duras, y se funda en 1821, por medio de una publicación del médico

Francois Magendie. A pesar de ello, tales investigaciones experimentales durante mucho tiempo se desarrollarán al margen de los hospitales o universidades, en contraposición a la medicina clínica. Sin embargo, la experimentación se desarrolla en el Collège de France, en donde se albergan importantes personalidades como la de Claude Bernard o Pasteur. Respecto a Bernard, posee una marcada tendencia política, así como ideas innovadoras respecto de la enfermedad, y proporciona nuevos enfoques desde la fisiología y la nutrición. Sus teorías correlacionan directamente al individuo con el ambiente, en donde *“el ser vivo no es más que el receptáculo”* (Fauré, 45), de manera que los tejidos están fuera de influencias externas, protegidos por un medio interno líquido. Al punto que Bernard señala que los medios internos son resultado de órganos y aparatos de nutrición, regulado todo ello por el sistema nervioso (Faure, 45). En otras palabras Bernard propone que se puede actuar sobre elementos orgánicos a través de medios orgánicos, por medio de sustancias tóxicas, con lo cual la salud y la enfermedad pasan a *“ser un problema de grado”* (Fauré, 46). Un problema de grado, siempre en discusión por el punto cero, así como en la hegemonía quién es el que asume el control ideológico en el punto cero, y dicta las prácticas y pautas a seguir por una sociedad.

Es en base a estas reflexiones, en donde la enfermedad afecta a todo el cuerpo, la clínica anatómica deja de tener el interés central, y la medicina tendría un vuelco hacia la fisiología, la microbiología, virología, etc. El cuerpo molecular en relación a su medio, en donde los fragmentos llegarían a su expresión mínimo, las moléculas, los átomos, las células: los fragmentos de un microcosmos.

Algo que me parece interesante comentar aquí, es que la palabra disección posee una doble significación según la Rae¹⁷, por una lado disecar significa dividir en partes el cuerpo, mientras que su segundo significado es todo lo opuesto, significa conservar la apariencia de los muertos como si estuvieran vivos. Disecar porta en sí misma como palabra un oxímoron, tanto de fragmentación como de conservación del cuerpo muerto. En ambos casos se usa el cuerpo muerto, y solo en ciertas disecciones particulares se usa el cuerpo vivo, ya sea para extirpar una parte o insertar una nueva.

Es indudable que estos avances en la medicina, en especial en la fundación de una rama de ella, la anatomía, ponen de relieve no sólo un conocimiento nuevo sobre el cuerpo,

¹⁷ Extraído de www.rae.es.

sino también su funcionamiento. La fragmentación del cuerpo es un paso esencial en el “conocimiento” del mismo, si bien se da en primera instancia por medio de la anatomía, y luego se le conoce por medio de la fisiología, la idea de la “desmembración”, el compartimiento fragmentario, la parte antes que el todo, sigue muy latente en todos los estudios médicos. Agregando que ellos coinciden en ver las relaciones de las partes o sistemas específicos con la totalidad del cuerpo, no se desarrolló del todo una visión integradora sobre el cuerpo vivo o muerto. He ahí la importancia, entonces, del fragmento. Trozo que permite comprender una realidad mayor social, y también una realidad menor de objeto.

Dicha realidad menor del objeto, es el texto literario, portador de discursos que como órganos pueden fragmentarse, hasta llegar a las partículas o “set de signos/partículas fisiológicas” ideológicos que se encuentran en dichos discursos.

3.2 Corpus

“Las imágenes no son apariencias, aun menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor” (Nancy, 82-83). El cuerpo del asesino y del doctor Tulp. Víctima y victimario, en ordenes sucesivos, el arte mostrando la ciencia como arte, la ciencia reflejando en imágenes el arte como ciencia.

*“Ya los Harrier fuera de pantalla
en un cielo con dos mil años de vacío,
parados esperando la consagración de las utopías
con nuestros abrigos de astracán puestos
y nuestros gorros de Rembrandt
recibí la venida a ver de un olvidado amor”*

II En un cielo con dos mil años de vacío. Diego Maquieira.

Gorros de Rembrandt, cabezas que ocupan el gorro del pintor, ese gorro negro de su autorretrato, su nombre puesto en un papiro de fondo de “La lección de anatomía del doctor Tulp”. Las cabezas de los pilotos de los Harrier están llenas de ideas de pintura y ciencia que niega y contradice la religión. *“Eclipse y caída fría de los cuerpos celestes. ¿No nos habremos inventado el cielo con el solo fin de hacer que los cuerpos decaigan?”* (Nancy, 11). Ninguna de las palabras de ese cielo habla del cuerpo. Corpus de textos que dan cuenta de un cielo con dos mil años de vacío, un eclipse de los cielos,

deben deseclipsarse, ganar un lugar en el cielo, montar un Harrier, romper el cosmos y su atmósfera y ver que no hay nada. No hay nada porque habrá que inventarlo todo, todo.

El discurso de las religiones fracasó por eso. Los sobrevivientes son los personajes de “*Los Sea Harrier*” de Diego Maquieira, quienes habitan el portaviones “*Caravaggio*” y usan gorros de Rembrandt cuando alzan su vuelo en los Harrier. El nombre del portaviones¹⁸ – que cambia de nombre dependiendo del poema – apunta nuevamente a un pintor del siglo XVII. Y es que “*la pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra*” (Nancy, 17). La pintura refleja en sus colores los cuerpos y sus posturas. Así los (d)escribe Maquieira, cuerpos en distintas posiciones, actitudes y emociones. Como un Rembrandt de la poesía.

Los personajes son cuerpos, cuerpos que vuelan en aviones de guerra, cuerpos que van a la guerra, son la guerra en contra de lo milenaristas y aquellos que niegan la existencia de tales cuerpos:

*“Volábamos en nuestros acojonantes Harrier,
volábamos como un mar mareado
jubilosos de perpetuar el ataque”*

I Volábamos como un mar mareado. Diego Maquieira.

El Harrier se hace cuerpo, son movilizados por cuerpos que gozan, que disfrutan hasta el paroxismo del hedonismo. “*El cuerpo de gozo se extiende en todos sus sentidos, dando sentido a todos a la vez y a ninguno. El cuerpo de gozo es como el puro signo-de-sí, salvo que no es ni signo ni sí mismo*” (Nancy, 81). En tanto que el gozar es de masas, de grupo, de lugares como el “nosotros” de los Harrier que disfrutan. Pero los sentidos, desde Aristóteles, están disociados en su goce, cada cual sabe que goza desde sí, y en ello se fundan las artes.

*“Teníamos fuerte afición al vino
le rendíamos culto a los racimos de uva
y éramos arrogantes crédulos
pendencieros*

...

¹⁸ Portaviones es un barco enorme con la capacidad de transportar vía marítima aviones de guerra. Su ventaja está en llevar la pista de despegue lo más cerca posible de los lugares que se desean atacar. En los poemas de Maquieira los portaviones ocupan un lugar central, son la vía marítima en la que se cruza el cielo. Los personajes de la obra hunden los portaviones, los mueven, los llevan al cielo y son el lugar de lanzamiento de los Harrier y todos los versos.

*y llevábamos la alegría del amor
hasta las puertas del infierno
hasta desafiar a la misma muerte
desnudándonos en pleno combate
o agrandándonos las heridas recibidas”*
Ars Vitae. Diego Maquieira.

Poema hermoso, una declaración misma poética de los cuerpos de goce y de guerra. Pluriculturales sujetos o voces lingüísticas – etruscos, celtas, hunos, artistas barrocos, mafiosos, magnates de la moda -, adictos al vino, amantes de Baco, guerreros incansables que enfrentan sus miedos con algarabía. Porque el cuerpo herido es el cuerpo escrito, esas son las heridas de la guerra. Y los cuerpos que se cuentan de las batallas no son los cuerpos de la muerte o para la muerte, sino los que aun gritan el desprecio a quienes lo niegan, los cuerpos vivos. Los lugares pueden llegar a ser cuerpos muertos, el desierto de Nazca.

*“Era una alegría vernos las caras choqueadas
la cubierta era un coliseo de sangre
y sólo contábamos los vivos, los Balthus
y los que aun gozaban en el fasto de la belleza”*
La primera cruzada. Diego Maquieira.

Y porque el poeta lo sabe, gozo y dolor son los opuestos que no se oponen como dice Nancy, en que *“un cuerpo es gozado también en el dolor”* (Nancy, 81). Y los cuerpos no son para la muerte, son para la existencia, que debe ser libre, en pleno vuelo de gozo: *“la existencia no es para la muerte, sino que la muerte es su cuerpo, lo que es bien diferente”* (Nancy, 16). Los pilotos son cuerpos que gozan en el sexo, en la borrachera, en los ataques y guerras; y por sobre todo, buscan la libertad que se les han negado por miles de años. Son las voces y los lenguajes escritos de muchas civilizaciones y épocas culturales las que entran en conflicto en *“Los Sea Harrier”*.

En esta obra se evidencia todo un corpus de lectura de textos por parte del poeta, que como los cuerpos para la anatomía, han sido diseccionados en múltiples fragmentos. Libros, historia, pinturas, máquinas de guerra; múltiples engranajes que se descomponen de sus respectivos corpus, y se reúnen en uno nuevo, este *poemario*. Son los prisioneros de la luz, los olvidados y masacrados, a los que se les impuso el discurso de la milenarista iglesia, son ellos ahora los que se levantan de las ruinas. Cuerpos

mutilados que se rearmen en un nuevo cuerpo, el corpus de esta obra los reivindica, en el principio máximo y final: la libertad.

*“Mientras, los prisioneros de la luz, los Celtas,
los boy etruscos, los druidas y los hunos
levantábamos el vuelo y subíamos a la luz
desde nuestros hangares fondeados
en el cañon del Urubamba, mama Perú”*

I Volábamos en un mar mareado. Diego Maquieira.

Los prisioneros de la luz vivían en la oscuridad. Y como en el cuadro de Rembrandt, “La lección de anatomía del doctor Tulp”, la oscuridad recae en los ojos del cadáver que va a ser diseccionado. Tales prisioneros, entonces, son voces calladas hace miles de años de un cielo lleno de vacíos, pero que el poeta los hace hablar. Los monta en un acojonante Harrier y los lleva por los cielos, toda la cultura que ha desaparecido los lleva hacia la luz que les pertenece. Es tensión, fractura y movimiento de los cuerpos en los claroscuros de la batalla. Desde Perú, donde duermen los hombres de piedra de Machu-Pichu, se levantan estas máquinas para desafiar el firmamento.

Fragmentos, como esta escritura, como este ensayo. Un cuerpo lo escribe, existe mientras lo escribe, pero no se escribe. No me escribo. Lecturas y lecturas, arman un corpus de textos, los cuales los leo, detenidamente, otros a la rápida, los marco, los rayo, los anoto. Luego los reviso, y veo como los encajo, como los transformo uno tras otros, para dar cuerpo a este ensayo, que en sí mismo porta su propio corpus. *“Algo llama, pues, al fragmento, aquí más que en cualquier otra parte. De hecho, la fragmentación de la escritura, desde que tiene lugar y ahí donde tiene lugar... responde a una instancia repetida de los cuerpos en – contra – la escritura”* (Nancy, 20). La escritura fragmentaria, entonces, es para-escritura¹⁹. Armar un ensayo es esto, dar cuenta de una obra, de su corpus, utilizando mi escritura, mis disecciones, mis cortes anatómicos, mis arbitrariedades y obcecaciones con la lectura. Un ensayo, puede en el mejor de los casos, ser una anatomía de cualquier corpus de textos, incluso, llegar hasta el paroxismo de los flujos y las moléculas. ¿Habría, en ese caso, que recortar algunas palabras de cada texto, superponerlas y armar un nuevo corpus molecular? No llegaré a esa exacerbación, mi escritura tan sólo pretende (in)justificarse en estas lecto-escrituras, en este *gesto*

¹⁹ Para-escritura. Como el párragon derrideano, está junto a la escritura y en contra de ella.

fragmentario que me haga salir a la luz. “*Una intersección, una interrupción, esta fractura de todo lenguaje donde el lenguaje toca el sentido*” (Nancy, 20).

4- Desmembramiento y desarticulación del cuerpo social en la posmodernidad

La microbiología y la virología es la mirada más microscópica que se pueda (sos)tener sobre el cuerpo humano en medio del largo proceso de investigación interna del cuerpo, desde los órganos en el siglo XV, hasta las moléculas en el siglo XIX. Es curioso que esta desmembración del cuerpo corra en paralelo a la desmembración de la sociedad moderna²⁰, en donde los grandes relatos de la ilustración y las atrocidades de la “revolución” minaron la idea de una “totalidad” social, engullida en lo divino, o en una clase particular hegemónica de una multiplicidad de sujetos heterogéneos alienados casi sin salida, una de las formas en que eso se llevó a cabo, fue la estética del choque.

En la época que actualmente vivimos el escritor es desconcentrado, ido, choqueado, “en otra” y mediatizado. Difícil que alguno de nosotros, “*Luchino*”, sea capaz de escribir uno o varios tratados en un tiempo relativo como lo hacían los modernos. Si antes se escribía, en cartas, cuadernos de notas, biografías, reflexiones, etc, hoy la escritura típica del posmoderno, es para mí la de twitter y de facebook. Cuyos componentes están basados en reacciones mediadas en corto espacio con amplio uso de la imagen. Información a mil revoluciones por segundo, o más preciso, información a la velocidad de la luz – no es metáfora es literal – un bombardeo enorme que nubla la razón²¹, el juicio y ante todo la reflexión. Por lo mismo la escritura de este nuevo escritor desconcentrado desde sí mismo, carece de los hilos conductores propios de un trabajo meditado y bien asumido, transformándose en un sujeto que escribe desde la lectura instantánea que hace, una escritura que resulta simplona, carente de pensamiento y crítica. La postura del lector ante su escritura no es crítica, es sumisa. Es una escritura estomacal-subjetiva, carente de toda reflexión.

Reflexionar es para mí, un gesto de tiempo amplio, introspección, lectura y síntesis. Los tiempos que vivimos no nos dejan tales espacios. Por ello el estudiante se transforma en

²⁰ Nuestro tiempo o época, entendida como “*una referencia diferencial, polémica o despectiva a todo otro tiempo que no sea el nuestro, y sugiere de este modo, la existencia de una ruptura o quiebre en el curso del tiempo histórico*” (Cerda, 135).

²¹ “...como regalo previo a la masacre, al año nuevo/ que les íbamos a dar a nuestros hermanos de luz,/ aunque la luz se la íbamos a llenar de humo” (Maquieira, 93).

un mero agente consumidor y reproductor de discursos institucionalizados, hegemonizados, autorizados de la academia o la crítica “especializada” a la cual aspiramos ingresar, ya sea marchando tras ellos o bien, desmarcándonos en la lucha por la hegemonía. De cualquier forma, el escritor de hoy es el resultado de una mala educación de la sociedad de consumo. Corto y acotado, información superficial, descripción mal intencionada del suceso, etc, una escritura que si sumamos es muchísima, fragmentaria a la velocidad de la luz, y a la misma se olvida, cuyo juicio es un simple “me gusta”. ¿Producción de escombros?²² No hay tiempo, el tiempo se transforma en algo que se debe ganar, ¿vale la pena ganar/perder tiempo en escribir?

El cambio de época es evidente, Déotte sabe muy bien desde su crítica al museo, que pasamos de la modernidad a la posmodernidad, y casi pasamos por alto todo esto.

Los síntomas²³ o señales de la nueva época tienen que ver con cómo el proceso de informatización del saber y la memoria, son el surgimiento de una nueva “*superficie de inscripción*”, en donde el “*discurso ha aprendido a encadenar sobre lo no-discursivo y sobre los archivos*” (Déotte, 134-135). A esto se agrega la incapacidad, que ya he señalado, de formar una sociedad establecida, cohesionada, en donde el destino de los individuos no posee un objetivo común, si es que lo tiene. En este marco, la memoria colectiva sufre los efectos, se imponen mitologías, como las ficciones del fin del mundo y las masas adoptan comportamientos eufóricos que jaquean los clásicos presupuestos de la razón.

Lo que Déotte nos quiere decir, es que los saberes o conocimientos pasan a ser informatizaciones instantáneas, lo mismo sucede con la memoria; que deviene además en una crisis de la memoria colectiva. Ambas formas de rememoración²⁴ están

²² “*Toda ruina es siempre la conclusión visible de un proceso de deterioro, degradación...y, suscita frecuentemente ese gesto apretado, patético, depresivo que es la melancolía*” (Cerde, 135).

²³ Zizek piensa que lo ideológico funciona como una realidad a priori que implica “*el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia*” (Zizek, 47). Zizek relaciona esta noción de la falsa consciencia ideológica con el síntoma de la sociedad posmoderna. El síntoma es “*un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género*” (Zizek, 47). Desde Marx es una crítica sintomática a la ideología, “*consiste en detectar un punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo necesario para que ese campo logre su clausura, su forma acabada*” (Zizek, 47).

²⁴ Para Le Goff, la memoria remite a “*un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones*” (Le Goff, 130) o informaciones que considera pasadas. Ahora bien, los fenómenos de la memoria, en sus aspectos biológicos o psicológicos “*no son más que el resultado de sistemas dinámicos de organización, y existen sólo en cuanto la organización los conserva o los reconstruye*” (Le Goff, 131); y el acto fundamental de la memoria se expresa mediante la narración, en donde interviene el lenguaje, ergo, es un producto social.

jaqueadas, en crisis, a causa de los desplazamientos e informatizaciones. Ahora bien, este desmantelamiento en el cuerpo social genera según Déotte, el efecto de que los sujetos ya no pueden “*encontrar en el arte su destino, sino sólo la pregunta por este último. En que el crimen, la destrucción, la disolución de las comunidades no-políticas era la fuente de los bienes culturales*” (Déotte, 135), en donde la mutilación de los héroes y dioses impide todo tipo de “*identificación colectiva en provecho de una ensoñación del interior, ocupándose de la ficción de la pérdida de todo referente externo*” (Déotte, 135). No hay símbolos que otorguen identidad, no hay luchas políticas, los pilares externos en los que los sujetos solían sostenerse, han desaparecido transformándose en residuos. La vestimenta y la moda son un ejemplo de ello. Como la ropa usada aquí en Chile: “*restos bastardos de vestimentas importadas, saldos baratos de la serie-moda de la metrópolis son reensamblados por cuerpos populares que deambulan con ellos armando el espectáculo visual de un collage*” (Richard, 112).

El arte en la posmodernidad ya no es capaz de integrar al sujeto, pues esta época se disocia consigo misma, en que la cultura es co-lección de co-lecciones²⁵. Esta disociación de la posmodernidad consigo misma se traduce u observa en la creación de bienes culturales, la cual tiene en Déotte un doble movimiento contradictorio, por un lado es desmovilización de la humanidad y por otro, un tipo diferente de movilización expresada en el lenguaje, la información y la comunicación. De ahí que un principio sea la “*movilización total*”, la cual se mantiene a sí misma como voluntad, hasta “*movilizar nuestro mismo sitio, el lenguaje, por la información, por la comunicación...y al mismo tiempo abandona y deja eriazos sitios considerables: bienes (de culto), territorios, idiomas, etnias, Estados-Nación, etc*” (Déotte, 139).

Estos son los resultados de los síntomas de la nueva época²⁶, la emancipación posmoderna está en base a la idea de la falta de alteridad, en tanto se manifiesta como

La escritura misma es una amenaza a la memoria verdadera, nos dice Ricoeur y hace distinciones o pasos de esta memoria que se escribe, o más bien, se inscribe por medio del suceso histórico. Son una serie de procesos, que van desde el testimonio, pasando por el documento, hasta los archivos. La escritura impide el olvido, pero fija en ello, la dependencia del “documento” escrito, que permite recordar determinadas situaciones.

En la reflexión de Déotte, la posmodernidad jaquea ambas formas, la memoria y la rememoración se ven golpeadas, aminoradas, incapacitadas de *decir*, dado el abundante material de desecho que producen diariamente los medios masivos de comunicación.

²⁵ Co-lección, es aquello que acompaña a la lección misma en el “docere” del arte tradicional.

²⁶ Que implica además “*una época en donde el fin de la tradición oral, el fin de los territorios, la industrialización, la mundialización, hacen posibles una cosmética general*” (Déotte, 138). La globalización permite la “circulación o flujo” de bienes comerciales de todo orden, y ello incluye democráticamente la implantación de regímenes culturales de ese orden.

“flujo entramado”, cuya movilización se caracteriza por un movimiento “desde y con” el centro hacia nuevos márgenes permeables. La tesis que Déotte plantea, es que esta nueva emancipación, genera un cambio en la ruina, que ya no son las “idolas” de Bacon, sino más bien un flujo de cambio en la movilización total que “*redefine contantemente sus límites (lo inmovilizable) y genera su sombra caricatural (su desestimio)*” (Déotte, 139). La posmodernidad está referida, entonces, a un reciclaje permanente, en donde los museos y las casas burguesas²⁷ – por ejemplo – guardan, coleccionan utensilios, obras de arte, cuerpos, objetos inservibles de otras épocas, que nada tienen que ver con nuestro tiempo, en donde la mismísima vida privada se transforma en “*la sombra de ese proyecto de privacidad que puso en marcha la pequeña burguesía del siglo XIX*” (Cerde, 81). Estos museos y casas portan dentro de sí la ruina de un tiempo inaccesible e inmutable capaz de ir destruyéndolo todo, y la conservación de tales objetos (que se transforman en objetos de culto) es una neurosis social.

Este cambio *enfermo* afecta por un lado a las superficies de inscripción y con ello la memoria; y por otro – como consecuencia – la veracidad del saber. De manera que el quiebre está en que “*el sitio de la verdad no es ya el del saber*” (Déotte, 183), y en los sujetos ocurre algo análogo, en donde ya no es la memoria o el pensamiento lo que ofrece una chance a la mediación²⁸, sino que es la memoria involuntaria. Ahora bien, la escritura alegórica (escritura poética de las co-lecciones de fragmentos) “*constituyen por excelencia el lugar de la verdad...el medio de la contemplación ya no es el saber, es la memoria*”. Pero es memoria desconectada de la voluntad y por lo tanto “*de toda figura*” (Déotte, 183).

Esto quiere decir que en los espacios inconscientes el sujeto puede encontrarse a sí mismo, generar con su consciencia un espacio de “para-excitaciones” que le permitan permear la reproducción de la producción de los medios de comunicación masivos, los cuales, como mencioné, movilizan desde lo inmóvil todo. Jung en su obra “*Arquetipos e*

²⁷ La casa es el espacio familiar por excelencia. Los objetos otorgan sentido y portan una luz de los recorridos y avatares en tales espacios, supone un “orden moral”. Sin embargo la burguesía moderna no manifiesta una temporalidad propia en sus hogares, sino que en ello el tiempo se ha detenido, en el algún punto lejano de ensoñaciones y *museificaciones* exteriorizantes. En ellas se atesoran fragmentos de otras épocas y lugares, un lugar sin tiempo, un espacio que no refiere a su “*zeitgeist*”. Esta nueva casa burguesa provoca un gesto que: “*lo arranca de su relativa autonomía privada, y lo expone a los altibajos que la vida económica impone, distinta e indistintamente, a los diferentes grupos sociales en cada una de sus sacudidas*” (Cerde, 80-81).

²⁸ La chance a la mediación es la búsqueda por parte del sujeto, de un salvataje posible en su consciencia, que pueda hacerlo diferir el tiempo, desde la instantaneidad de la información – a la velocidad del rayo/de la luz – a un espacio que le permita conocer o aprehender y reflexionar sobre el mundo que lo rodea.

inconsciente colectivo”, acierta en relación a la esencia del sujeto moderno, que se agudiza en nuestra época; en donde la conexión de los arquetipos²⁹ con los mitos, es una consideración que este autor toma al pensar que tales mitos son o reflejan manifestaciones del inconsciente, en la cual los primitivos relacionan todos sus acontecimientos psíquicos con experiencias naturales externas; de forma que más allá de la salida o la puesta del sol, este fenómeno natural debe representar el viaje del héroe o el destino de un dios. Así todos los procesos naturales son expresiones simbólicas del inconsciente, en donde la proyección fue tan profunda “*que fueron necesarios varios siglos de cultura para separarla en cierta medida del objeto exterior*” (Jung, 12). Y esta conexión tiene una profundidad tal, que el mito fue explicado de diversas formas sin siquiera sospechar en la relación que tenía con los procesos psíquicos del inconsciente. Ahora bien, a los arquetipos se les puede entregar o dotar de alguna representación, que en la mayoría de los casos puede ser funcional, no obstante, hay que tener muy en cuenta que el arquetipo como entidad abstracta, “*es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino... una posibilidad dada a priori de la forma de la representación*” (Jung, 74). Tales representaciones no se heredan, sino que las forman. Hay en esto una concepción en Jung de origen platónico, del espacio de las “*ideas*”, en el sentido de que menciona que son sinónimos tales ideas y los arquetipos, de forma que los niños cuando nacen ya portan en sí potencialmente estas representaciones arquetípicas.

Se necesita entonces, que la consciencia se transforme en un paraguas o “*para-excitaciones*”, a los acontecimientos de los medios de comunicación. Un conocimiento de los arquetipos, puede servir al menos en esta función. Los acontecimientos se fijan si quedan inscritos, “*el encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisociables de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndole la reproducción*” (Déotte, 183), en donde la producción de todo acontecimiento está ligado a su reproducción. Así los medios de comunicación masivos

²⁹ La palabra *archetypus* indica que los contenidos inconscientes colectivos “*son tipos arcaicos o – mejor aun – primitivos*” (p. 11). Las concepciones más usadas de los arquetipos son las de mitos y leyendas, las cuales son también formas específicas y configuradas que se transmiten por generaciones. Eso sí, Jung deja claro una diferencia, que los mitos ya son conceptualizaciones del inconsciente, por lo que indirectamente refieren a los arquetipos, los cuales como procesos inconscientes no pueden ser sometidos a proceso o representación consciente alguna, en tanto no son un dato psíquico inmediato. Como manifestación en visiones y sueños, los arquetipos no son del todo identificables a “*primera vista*”, ergo, “*el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual en que surge*” (Jung, 11).

se valorizan en la reproducción de los acontecimientos, en donde *“la repetición precede a la inscripción, la inscripción es el acontecimiento”* (Déotte, 184). Este acontecimiento es reproducido como mercancía, por lo que el problema que surge con la producción es la imposibilidad de fijar psíquicamente, de inscribir lo que sucede. Por ello esta adquisición es solo posible si se puede *“diferir, ganar tiempo, aminorar lo que ocurre”* (Déotte, 184).

Pensando en Freud, el sujeto tiene posibilidades de mantenerse recibiendo información pasivamente, pues Déotte dice que *“diferir el acontecimiento es permitir a la membrana de acogida psíquica, el sustituir, el no sucumbir a los asaltos del exterior, con el fin de mantenerse a un nivel de equilibrio energético específico”* (Déotte, 184). Y eso es posible en un trasfondo más profundo que las experiencias exteriores, o sea, desde Jung en los arquetipos, los cuales son gestores del arte en su origen. Es así como la consciencia logra aminorar la carga psíquica que producen estos acontecimientos reproducidos, la consciencia al ser un “para-excitaciones” logra diferir el tiempo, dando espacio a la necesaria reflexión, que era lo que al comienzo mencioné sobre la automatización y mediatización como parte de los problemas de la posmodernidad. Diferir en la profundidad de la consciencia, más allá de las exteriorizaciones de choque que producen los medios masivos, que solo sirven para permitir el libre tránsito de flujos, mercancías vacuas y culturales de todo tipo. Diferir es ganar ese tiempo mínimo, y la búsqueda del viaje al inconsciente es demasiado tediosa. El arte, entonces, nos sale al paso:

*“Ratz, nosotros no deberíamos estar
haciéndonos esto unos a otros. Ya no
quedamos muchos muñecos culeados
en las radas de estos puertos. Y el advenimiento:
los demiurgos van a venir a consolarnos
van a venir con su infinita belleza”*
Baroque Behavior. Diego Maquieira.

Esta es una forma de “resistencia” a los cambios vertiginosos que provoca la posmodernidad, en su paso de movilización total. El gesto de Déotte es quedarse en la huella que deja esta movilización, quedarse en los remanentes, en los quiebres, en las impermanencias e inconclusiones, darnos el tiempo necesario para reflexionar(nos). Aunque esto requiere una ejercitación de la consciencia, para poder generar ese estado de integración de las fuerzas psíquicas, o el tiempo de contemplación de la obra de arte.

Es este espacio de consciencia que se “resiste” a someterse a estos influjos, donde el arte puede otorgar este “*momentum*” de reflexión y autoconocimiento:

*“Preferíamos la muerte
a perder la libertad
y llevábamos la alegría del amor
hasta las puertas del infierno
hasta desafiar a la misma muerte
desnudándonos en pleno combate
o agrandándonos las heridas recibidas”*
Ars Vitae. Diego Maquieira.

5 – Diego Maquieira y su contexto escritural

La obra de Diego Maquieira³⁰ ha sido muy poco leída y estudiada. Es para mí una de las figuras centrales de la poesía de los años ochenta, y los primeros años de la “transición”³¹ como proceso histórico que vivió Chile. Este proceso se dio desde el triunfo del “No”, hasta fines de la década de los noventa. Es la época que se conoce como “la democracia de los acuerdos”, una época desideologizada, donde todos los conflictos críticos previos - separados en la oposición política dicotómica de dos bandos – parecen haber desaparecido.

La fractura de Chile, proviene de ese conflicto, 1973, es el año en que comienza la guerra, y que termina con la paz armada de 1988, la derrota de Augusto Pinochet, la implantación definitiva del modelo ideológico neoliberal, y el inicio de la transición en los noventa, época en que democráticamente se asientan definitivamente los procesos de transformación como el libre mercado, la eliminación del aparato estatal y privatización de todas las entidades públicas, la espectacularización de los medios masivos, etc.

La década de los noventa, fue una década a la que muchos teóricos o sociólogos concuerdan en leerla como una época en la que se limpió la imagen del país. La década de la imagen. Había que hacer desaparecer las antiguas atrocidades cometidas en la dictadura, perpetuar el sistema neoliberal generando mayores movibilidades en el

³⁰ Al poeta Diego Maquieira se le atribuyen las siguientes obras: “Upsilon”, “Bombardo”, “La Tirana”, “Los Sea Harrier”.

³¹ “*El modelo consensual de la “democracia de los acuerdos” que formuló el gobierno chileno de la Transición (1989) señaló el paso de la política como antagonismo – la dramatización del conflicto regido por una mecánica de enfrentamientos –a la política como transacción: la fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación*” (Richard, 27).

mercado nacional, en su relación con el resto de los mercados mundiales. De hecho durante los veinte años que duró en el poder el bloque político de “La Concertación”, Chile firmó tratados y acuerdos de libre comercio con las regiones más competitivas del mundo. Por ello, si algo se movió en la transición, fueron los flujos de las mercancías, ya sea en exportaciones de materias primas o importaciones de todo tipo de productos. En los aspectos sociales o culturales, por el contrario, nada se movió, o en el mejor de los casos se vivió de las condenas, juicios, recuerdos y conmemoraciones de las víctimas de la dictadura. Las luchas ideológicas desaparecen de los discursos políticos. Surgen, en cambio, la época de los acuerdos, todo ahora es negociable, transable, en el parlamento, en el mercado.

Se inventa una imagen de país que se ha transformado, se ha travestido o que sufre de “transformismo” como dice Tomás Moulián: *“llamo transformismo al largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de las estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas”* (Moulián, 145). Un cambio de ropajes, desde los brutales y asesinos, hacia los del consenso, para asegurar y afianzar la reproducción de las estructuras político-económicas en el marco de una paz democrática sin sobresaltos.

Por su parte, los imaginarios colectivos de la sociedad chilena, cansada después de años de lucha, se ve seducida, convencida u obligada, como señala Nelly Richard, a ser parte de: *“una competencia económica que las resocializó mediante sus políticas de consumo y sus medios de masas”* (Richard, 166), lo cual ayuda a explicar ese soporífero estado que vivió la ciudadanía, en que ninguna demanda parecía ser lo suficientemente fuerte, en que los duelos se viven en silencio, o en el diván del analista. El arte incluso se retrajo, como la poesía que se volvió intimista, más taciturna, mustia.

Los Harrier de Maquieira son la contra corriente del *zeitgeist* de la época. En sus versos está la belicosidad de una lucha ideológica, pero no por recuperar la democracia, sino por recuperar la imaginación y la inteligencia creadora perdida en los tecnicismos comerciales de la burocracia financiera del nuevo Chile. Es una lucha entre los Harrier, personajes o voces de sujetos pendencieros, epicúreos, hedonistas, fornicadores, irrespetuosos; que se enfrentan a los Mirage, Mig y Phantom de los milenaristas, dogmáticos y religiosos que buscan acaloradamente el cumplimiento de las utopías, y un “orden mundial” que recuerda los totalitarismos.

Pero Maquieira no pertenece a la concertación, ni a movimiento político alguno, dice ser de derecha, aunque confiesa que la derecha no tiene talento, no hay talento. Sin embargo, sus versos son potentes, llenos de un ímpetu avasallador del lenguaje, de forma que señalan que los conflictos no han terminado, como se deseaba hacer pensar en ese entonces. Sus poemas resuenan, a mí entender, como un llamado de atención para aquellos que bien se acomodaron al opio de los acuerdos y las espectacularidades de los medios masivos. El poder, la hegemonía, las instituciones siguieron siendo ejercidas por oscuras sectas, por grupos elitistas que mantenían viva la sangre de las rupturas, y las balas que habían disparado unos años antes, les carcomía los ojos llenos de legislaciones abusadoras y deseantes de más ganancias. La brecha económica entre ricos y pobres en la década de los noventa siguió siendo altísima, pero en algo se aminoró, gracias a la metáfora del chorreo, *si los ricos ganan más, el pobre recibirá mejores migajas*. Lentes o excusas que opacan un conflicto que no ha terminado:

*“Volábamos en nuestros acojonantes Harrier,
... jubilosos de perpetuar el ataque
a los Mig franceses de los milenaristas
que ni con todo el sopor de sus profecías
intuían esta vez la que les esperaba
los íbamos a devolver a Dios a estos pendencieros”*
I Volábamos en un mar mareado. Diego Maquieira.

Porque fue *cierto* Dios, el que dispuso toda una legión de militares católicos en las puertas de las escuelas, universidades, centros de reunión y conventos, para imponer y obligar *aquello*, lo mismo que luego se transaría por acuerdo: El gusto por el consumo eterno y constante de las mercancías.

Son estos antagonismos, que se viven en la escritura misma del poemario, los que desaparecen³² en el Chile de la época de la publicación de este poemario, dejando a cambio una nueva superficie de inscripción, como mencioné antes en la lectura de Déotte, que produce la crisis de la memoria colectiva. Esta es la crisis chilena de la transición, la anestesia del shopping center, la industrialización de la cultura como medio masivo de entretenimiento, la casi extinción de la literatura de los programas escolares, la identificaciones falsas, desechos de un proyecto moderno trasnochado.

³² “El consenso oficial de la Transición desechó aquella memoria privada de los des-acuerdos (aquella memoria anterior a la formalización del acuerdo) que hubiera dado cuenta de la vitalidad polémica – controversial - de sus mecanismos de constitución interna” (Richard, 29).

Entonces los medios masivos se han ido apoderando, tomando el lugar, que antes ocupaban los grandes relatos, las discusiones culturales, políticas y filosóficas. Se ha dado un paso en falso, hacia la espectacularización de la sociedad, incluso el pensamiento, que en el mejor de los casos ha quedado relegado al lugar de las voces y comentarios del “*Xperto*”³³ que aparece en pantalla, con rótulo validador de alguna institución tradicional o privada de educación. Los medios se han tomado el cielo por asalto, y fíjense que no nos hemos dado ni cuenta, ¿o sí?

5.1 - Los medios masivos no son arte: ocultan “*un cielo con dos mil años de vacío*”

Hay una diferencia entre los medios masivos³⁴ y las obras de arte³⁵. Tales obras poseen “espesor”, un espesor que provoca el “gesto” del rodeo, por parte del público, frente a la obra de arte. Es una mirada lenta que la circunda, la observa y se compenetra con ella. Es un acercamiento a la obra por medio de un rodeo. Requiere de tiempo, en donde se deben integrar todos los conceptos en la consciencia, y ésta no debe quedar indiferente ante lo que tiene frente a sus ojos, sino que verse modificada, transformada, para que la mirada de vuelta le provoque una relación distinta con el contexto de su época.

La información que producen los medios de comunicación no posee tal espesor, pues es directamente accesible y consumida por sus lectores, la reciben pasivamente. Por ejemplo, los sujetos de las grandes ciudades que viajan en los trenes subterráneos, entre todo ese tumulto de desconocidos, lo único que pueden hacer es mirar esas pantallas que intercalan publicidad con información, una tras otra, desplazándose y confundiéndose entre sí y con ellos. Pero la información al no tener espesor, sufre una paradoja sustancial, la paradoja que Déotte ve en la información es que: “*sin espesor, tiende a ser inmaterial y, por lo tanto, a escoger soportes inmateriales (las pantallas)*”. Por ser inmaterial está cerrada sobre sí misma, en tanto ese único *encadenamiento* que permite entrar en el “*objeto suspendido*”, se convierte en una “*alegoría material, ofreciendo la*

³³ Juego de azar de deportes que posee el mismo nombre que los “expertos” consultados en los medios masivos, quienes dan alguna explicación técnica de un “fenómeno” natural o social.

³⁴ Los medios masivos más usados en la actualidad son: Internet y la televisión. Ambas son pantallas desde las cuales la sociedad se relaciona con la realidad. En el primero se produce la intercomunicación con los pares, en las famosas “redes sociales”, mientras que por medio de la segunda, los sujetos acceden a los sucesos político-culturales de su época.

³⁵ Entendidas estas, como aquellas obras producidas por un artista o grupo de artistas, cuya intención es representar la realidad de forma crítica-creativa. En el caso de la literatura, se usa el lenguaje desenvuelto en toda su expresión, semántica, sintáctica y fónica, por medio del uso de la retórica.

posibilidad infinita de encadenamientos” (Déotte, 189). Esta inmaterialidad transforma a la información en el ouroboros posmoderno, se encadena a sí misma sin guión ni razón alguna. Devora siendo devorada, sin materialidad y dejando residuos como migajas a las que acuden las masas.

Es en este último punto donde Déotte relaciona sus argumentos con Walter Benjamin, en este contraste, dado que por medio de los relatos originarios en las comunidades, se ponen en juego el encadenamiento del sujeto individual con la comunidad colectiva. Es el sentido de pertenencia, lo que le admite a un sujeto insertarse y relacionarse conscientemente con su sociedad. Son como los sueños individuales, en relación con el inconsciente colectivo, el wáter personal con el río Mapocho; así la experiencia que origina será llamada, “auténtica” (Déotte, 189). La narración proviene de lo lejano³⁶ dado a que el narrador no posee destinatario, pero la información no procede en esa línea, “*las informaciones no pudiendo venir de lo lejos, son de proximidad, sea cual sea la distancia del lugar de la fijación-producción y el lugar de reproducción-recepción*” (Déotte, 190). Nótese que las imágenes colectivas del golpe de estado en Chile, provienen de una filmación, censurada y mostrada en otros países. Así la experiencia que puede ser narrada debe tener una coherencia interna, una finalidad que la ilumine, en donde lo que importa es esta intensidad interna de lo vivido en tal experiencia. Lo contrario, la finalidad quebrada “*desengañada de sus objetivos, incoherente, no podría ser retomada en una narración*” (Déotte, 191). Desde estas reflexiones puedo decir que la experiencia de la masa urbana es inclasificable, pues tienen un movimiento de partículas, o sea, son inenarrables. Por ello se debe desconfiar de la modernidad por encontrar la imposibilidad de ponerse en relato³⁷.

¿Qué pasa con la estética y esta experiencia de choque? Que desde el siglo XVIII las condiciones de la experiencia fueron removidas de forma que debió repensarse la recepción de lo sensible, el surgimiento de una estética cuyo tema era lo sensible y lo

³⁶ Para Benjamin en la lejanía están los bordes de la narración, en donde la experiencia que se transmite oralmente, es la fuente de todos los narradores. “*Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo, reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos*” (Benjamin, 113), y agrega que hay dos tipos, el que guarda en sí todas las tradiciones de su comunidad, y el otro, el que ha viajado por el mundo y recorrido todos los mares. El primero puede ser el campesino sedentario, el otro, el marino mercante.

³⁷ Benjamin reflexiona en base a los soldados que volvían de la guerra. Los cuales no tenían nada que decir, “*en lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos...jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder*” (Benjamin, 112).

real en el arte “señalaría esta crisis de la experiencia “objetiva” y “subjetiva”” (Déotte, 192). Las analíticas de lo sublime y del gusto para Déotte dan cuenta del surgimiento de esa “crisis de la experiencia” (Déotte, 192). No es menor, entonces, el intento de Schiller de promover una estética como educación espiritual del sujeto, para sacarlo de este estado alienado, ya entonces el arte pendía de un hilo, en ese momento el cuerpo social estaba matando a sus dioses, desmembrándose, fragmentándose en infinitas partículas, cuyo movimiento carece obviamente de individualidad, así como de colectividad, no hay teleología, ni hay dirección ni coherencia, sólo experiencias inenarrables, que apuntan a esta “crisis de la experiencia”. Las grandes masas de las ciudades posmodernas no permiten ningún relato.

*“Ya los Harrier fuera de pantalla
en un cielo con dos mil años de vacío,
parados esperando la consagración de las utopías”*
II En un cielo con dos mil años de vacío.

La crisis de la experiencia que Déotte observa en la actualidad, desde los planteamientos de Benjamin, es de vigilia, pues habita en la cotidianeidad, en donde la superficie de inscripción de los sucesos se quiebra, y se repliega la experiencia de lo vivido en lo individual. El problema o lo complejo de esta reflexión es que, para este autor, la experiencia subjetiva moderna al estar cosificada es auténtica, por contraste a lo vivido que es “lo inauténtico” (Déotte, 192). De esta forma hay dos tipos de experiencias en el sujeto para Déotte: La experiencia que “permitía una recolección subjetiva de una experiencia colectiva”; y por el contrario “la experiencia vivida, inauténtica, es la del tiempo real/tiempo diferido, aquella donde la conciencia, así como el saber, es movilizadora para resistir los choques emocionales provocados por la vida moderna” (Déotte, 192). Y postula, a modo de ¿gesto romántico?, que la experiencia verdadera se da en la noche, es nocturna, a diferencia de la vigilia que es “la de la ensoñación inconsciente, de las correspondencias, de la memoria involuntaria...de la rememoración ó, más bien, de la anamnesis” (Déotte, 192). Aquí se conecta con la postura de Jung, acerca de que en nuestro inconsciente manifestado en los sueños, está lo verdadero, la experiencia real y desideologizada. En un sueño no está el síntoma de la mala conciencia, el significante vacío de la institución cero se anula, no hay orden ni principios lógicos que la sostengan.

*“El cielo salió de noche como un contraeclipse
dejando de no creer a los espíritus insomnes
a las pocas mentes que aun soñaban
con parar la matanza en los enormes despachos
del convento de la Catedral de la Moneda”*

Maquieira, I Volábamos como un mar mareado.

Pero además Déotte agrega otro concepto, que lo vincula al síntoma, es el concepto de la anamnesis³⁸. Este concepto es el conjunto del historial médico, de ahí el vínculo con el síntoma posmoderno. El síntoma entonces está registrado en esta anamnesis que es la expresión y experiencia del sueño. El sujeto enfermo es incapaz de expresar con su memoria los acontecimientos que se producen por medio de la informatización y la movilización total de esta nueva época, de ahí que se enferme, y solo en la noche aparezca como símbolo onírico los síntomas que dan cuenta de su real y terrible existencia.

Entonces la escisión misma del sujeto codificado por la ideología en su falsa consciencia está dada desde su propia memoria y los lugares de ella – narraciones imposibles - como registro de los sucesos que se opone a la anamnesis clínica que da cuenta de sus síntomas: *“los recuerdos de la experiencia vivida son los recuerdos de choque, de removilización de la superficie de inscripción individual”* (Déotte, 193). Son recuerdos no pensables, patrimonios heredados y muertos. Testimonios que no le corresponden, que lo falsean. A la inversa es *“la anamnesis que se convierte en el sitio de la verdad, el elemento de la contemplación de lo alegórico, que es un coleccionista o un escritor”* (Déotte, 193). La anamnesis es fragmentaria, fragmentos que fluyen desde los contornos de la consciencia del sujeto y que, como un poeta, puede por medio de su arte dar cuenta de ello.

³⁸ Anamnesis: (Del gr. ἀνάμνησις, recuerdo). Primera definición: conjunto de los datos clínicos relevantes y otros del historial de un paciente. Segunda definición: reminiscencia (representación o traída a la memoria de algo pasado).

Reminiscencia. (Del lat. *reminiscentia*). Definiciones:

1- Acción de representarse u ofrecerse a la memoria el recuerdo de algo que pasó.

2 - Recuerdo vago e impreciso.

3 - En literatura y música, aquello que es idéntico o muy semejante a lo compuesto anteriormente por otro autor.

4 - Facultad del alma con que se trae a la memoria aquellas imágenes de que está trascordado o que no se tienen presentes.

5. - Mejora del aprendizaje que se produce como resultado de un período de descanso.

Fuente: www.rae.es.

El cuerpo social enfermo se manifiesta con los mismos síntomas en el cuerpo escritural de las obras. Entonces la rememoración se opone a la memoria, en la primera hay arte, hay experiencia verdadera que puede manifestarse como punto de fuga en el arte, ligando las experiencias colectivas e individuales, mientras que la memoria o recuerdo, es experiencia muerta, “*el complemento de la experiencia vivida del choque*” (Déotte, 193).

“*Volábamos con el mar arriba de los Harrier
volábamos a devolvérselo al desierto
después de dos milenios de sed
y de alucinaciones de pesadilla*”
Dejamos caer el mar. Diego Maquieira.

No más alucinaciones, es hora de montar nuestros Harrier y tirarnos desde el mismo firmamento, gritándoles en las caras: ¡Despierten!

5.2 - Epitexto y “compact poem”

La publicación de “*Los Sea Harrier*” estuvo enmarcada en un show cultural, en donde hubo música y pintura de por medio, algunos medios locales de la época dieron cuenta del hallazgo, un *párrafo* mediático que se cristaliza en la publicación en formato “compact poem” de la obra.

La acogida de los “poemas de anticipo”, y años más tarde, del “compact poem”, fue en general bastante favorable con la obra. Elogios, sorpresas y una crítica benévola, tanto de los medios de prensa, como de intelectuales como Jaime Quezada, Federico Shopf o Enrique Lihn, admiraron el trabajo poético de este autor consagrado con el “Premio Pablo Neruda”.

Diez años después de la publicación de “La Tirana”, Maquieira publica “Los Sea Harrier”, en 1993, por la Editorial Universitaria. La publicación se da en el marco de toda una performance cultural, en la Galería Plástica Nueva y Morgan, aunque años antes, en 1986, algunos poemas habían sido parte de “*Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses. Poema de anticipo*”, los cuales ya vaticinaban la bacanal que se vendría con la publicación definitiva.

Dicha orgiástica performance en la Galería estuvo acompañada de pinturas, hechas por el mismo autor y claro “*ahora la poesía viene en disco compacto*”³⁹, esas fueron las palabras que el periódico sensacionalista “Las últimas noticias”, dijo al referirse a esta bacanal artística. De forma que esta muestra y lanzamiento del poemario incluye “*una muestra de 32 pinturas a lápiz, cera sobre papel*”, las cuales como nos menciona este medio, son del porte del desaparecido *long play*. De forma que hay una correlación entre el formato “cd” del poemario, más el formato *vinilo* de las muestras de pinturas; aunque en palabras del propio autor no tienen una correlación.

Para Maquieira, según la entrevista que le hizo aquel medio, la muestra-lanzamiento de su poemario es “*una nueva manera de acercarse al público y ser leído*”. Lo que busca uniendo poesía, pintura y música, es por una parte acercarse al cada vez más escaso público lector de poesía. Es un fenómeno editorial que hoy en día el nuevo público no *consume* poesía, por ello el escritor debe ir a buscarlo. Pero hay algo más que me llama la atención de este lanzamiento, y es la transversalidad artística de unir en torno a un mismo libro, tres formas en las que se produce la cultura.

El fenómeno de “cd” o “*compact poem*”, está netamente ligado a las formas de reproducción y emisión de la industria cultural de la música. El “cd”, es la superación del antiguo *long play* y luego del famoso *cassette*. Hoy en día tenemos el *mp3*, *mp4*, etc. Con los años las formas comerciales de la música van modificándose, adaptándose a las nuevas tecnologías, regidas por la competencia de los mercados. Es la lógica comercial del *capitalismo tardío* como llama Adorno, o la postmodernidad cuya lógica está aplicada a generar constantemente la novedad para su persistente consumo. Es en este espacio económico-cultural en el que Maquieira irrumpe, un lugar reservado para las producciones en serie. Y es el mismísimo poeta, quien destaca las características del formato de publicación que eligió⁴⁰: “*Es un excelente formato para la poesía, es fácil de llevar en la mano y en un bolsillo*”. Palabras que nos recuerdan a un *spot* publicitario, que desea fervorosamente dar a entender las inmensas cualidades de su producto, y de esa forma venderlo a un mayor número de personas. Innegablemente está desde el peritexto trabajando sobre las superficies de inscripción de las mercancías. Sobre la producción en masa de los desechos. Es una irrupción poética que desafía las formas

³⁹ Martínez, Paloma. “Ahora la poesía viene en disco compacto”. *Las Últimas Noticias*, 25 de mayo, 1993 Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1993.

⁴⁰ Ídem.

convencionales, y modifica desde su forma misma la historia del libro. Indudablemente es una irrupción paródica, por medio de la obra de arte.

“*Como no es audio digital, no es un disco. Es una especie de poema mudo*”⁴¹. Poema mudo, ¿qué nos quiere decir con eso? Indudablemente un tipo de poema sin música, pero si el *melos* ha sido dejado de lado, ¿estaríamos nuevamente ante una forma paródica del arte y la poesía? Parodia como la entiende Agamben, es lo opuesto a la rapsodia, se generaba en la antigüedad cuando los juglares interrumpían la recitación, entraban en escena sujetos que trastocaban todo lo dicho en la obra anteriormente. Es una parábasis cómica. Cuyos rasgos canónicos para este autor son: “*la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en cómico, y la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes*” (Agamben, 49). De todas formas, al margen de esto, lo que Agamben resalta es el carácter de “interrupción” que posee la parodia, pues desde la antigüedad la noción de parodia era el momento en que al canto se le “suspendía” la música. La parodia está al costado del canto, entonces puede entenderse en los términos del *párergon*⁴² derrideano. Sin embargo, en la antigüedad la parodia conocía otro sentido, “*ella indica la separación entre el mélos y lógos*”, o sea que la música que correspondía al ritmo de la palabra en la poesía griega, se rompe, se produce una escisión. Entonces se dice que cantan “*parà tèn odén contra el canto (o junto al canto)*” (Agamben, 50). En otras palabras, lo que hace Agamben al buscar la raíz antigua de la parodia, es llevarla a su carácter contradictorio (oxímoron). Es la separación entre canto y lenguaje lo que porta primigeniamente la *parodia*.

Con estas reflexiones, entonces, podemos mencionar que el “*compact poem*” de “Los Sea Harrier”, es paródico paratextual y metatextualmente. En tanto como “*CP*”, no porta música, es sólo recitación sin musicalización, poema sordo o “*cd*” sin música digital. Una ironía, una forma artística que viene a tensionar toda la industria cultural de la música, de las grandes disquerías, etc. Está en esta base del debilitamiento del logos

⁴¹ Ídem.

⁴² Este costado o lateralidad interna/externa respecto del ergon, es lo que Derrida llama *párergon*, el cual “*se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera*” (Derrida 65). No es un afuera ni es un adentro, es membrana. Es un suplemento fuera de obra, como estructura formal de transporte, “*intacta o regularmente deformada, reformada, a otros campos para pedirle que trate nuevos contenidos*” (Derrida, 66), dado que es un concepto cuasi-filosófico. El *parergon* para Derrida es el concepto de notar, como nota general que define lo que viene a agregarse, sin formar parte del ergon, ni ser absolutamente extrínseco.

acompañado de *melos*. La parodia es risa, provoca risa decir invertidamente lo que se dice seriamente. Una risa sarcástica y solapada a los miles de millones de dólares que produce anualmente estos procesos masivos como los lanzamientos de “cds”. Pero que como parodia está condenada a permanecer al costado de la obra seria, del disco que sí “suena”. Es una parodia al objeto mismo, a la *mercancía* que porta o sostiene como formato al arte en la actualidad.

Metatextualmente la obra es profundamente paródica, pues subvierte en distintos niveles los discursos sociales, partiendo por la misma poesía. La poesía clásica española es parodiada en esta obra cuando es citado el soneto de Garcilaso⁴³, en un poema cuyo contexto escritural de apertura lo tensiona hasta el extremo:

*“La dejé ir imaginándomela como un polvo perdido
sobre mi asiento descapotado, aunque sabía
que al tocarla haría reventar la cabina (del Harrier)
y que el amor podría significar la muerte
arruinando el sueño de la guerra infinita”*

II En un cielo con dos mil años de vacío. Diego Maquieira.

La guerra infinita en contra de las cruzadas milenaristas sangrientas no podía verse perjudicada por ese “polvo” con la Sor clona Cósima, a ella le dedica tales versos que rayan en lo lacrimoso de Garcilaso. Para rematar esta irrupción paródica del discurso, agrega en el siguiente poema:

*“Ya ahí
mientras yendo en Harrier por estas sierras
y mamándonos el pedazo chupado a Garcilaso
con nuestra lengua adversa de Reggio Calabria
y nuestro malogrado medio hablar español”*

III Nuestra lengua adversa. Diego Maquieira.

Nuestra lengua adversa, los orígenes del castellano que se hacen pasar por español, jerga que tomó el poder en el siglo XIV y se impuso en toda la península ibérica y de paso en el “Nuevo Mundo”. Nuestro malogrado *español*, el medio hablar del decir

⁴³ “Estoy continuo en lágrimas bañado/ Rompiendo el aire siempre con suspiros;/ y más me duele nunca osar deciros/ Que he llegado por vos a tal estado/ Que viéndome donde estoy y lo que he andado/ Por el camino estrecho de seguiros,/ Si me quiero tornar para huiros,/ Desmayo viendo atrás lo que he dejado;/ Si a subir pruebo en la difícil cumbre,/ A cada paso espántame en la vía/ Ejemplos tristes de los que han caído./ Y sobre todo fáltame la lumbre/ De la esperanza con que andar solía/ De la oscura región de vuestro olvido”. Garcilaso de la Vega.

chileno común segmentado. Parodia a la lengua, al lenguaje, al habla, en todos sus niveles, utilizando para ello la poesía del *siglo de oro*, su máximo esplendor imperial. Todo a causa de la irrupción violenta de la clona y el polvo perdido en el olvido “*De la esperanza con que andar solía*”.

Otro discurso que se ve fuertemente parodiado por las figuras que aparecen en el poemario: es el de la liturgia, el discurso de la misa. En especial en el poema “*Sermón dado a Phili Rastelli antes de morir*”. Es un sermón de despedida cristiana al mafioso de los Harrier, Rastelli. Y el poeta le concede la voz a Luchino para que haga el sermón fúnebre, género que colinda con la elegía:

*“Estamos reunidos aquí
Ante la vista de Dios
Y de toda su gloria
Para que descanses Philipp Rastelli
Nuestra oración es por este hombre*

...

Se le recuerda su vida, su nacimiento y mafia en Calabria, ¿qué acaso nunca les molestó que siempre se recordara lo mejor, la mejor cara del finado de turno?

*“Mataba demasiado
Era codicioso como pocos
Tal vez no respetó a nadie
Pero impecable en eso
Ricos o pobres
Recibieron sus atentados”*

Y por sobre todo, la tensión paródica del discurso religioso de despedida al muerto, llega a un punto tal, que el propio Señor o Dios se ve amenazado en *su* cielo por la llegada de este mafioso:

“En varias formas él fue uno de tus reflejos, Señor

...

*Señor como el día va hacia la noche
Esta vida llegará al final para todos
Decimos adiós a nuestro amigo
Y como dice la familia
Encontró a Dios donde no lo había
Pero conociendo a Philip
Te sugiero, Señor
Que no lo tomes a la ligera!”*

Sermón dado a Phili Rastelli antes de morir. Diego Maquieira.

Sin lugar a dudas, ese último verso, es una advertencia, una ¿amenaza mafiosa? De cualquier forma una parodia en la muerte, son las últimas palabras al finado, con lo cual la obra alcanza el climax de subversión discursiva. Y que Dios no lo tome a la ligera!

Podría ser esto, ¿una parodia seria?, sabiendo lo contradictorio de lo mismo. Para Agamben son serias las razones “*que han empujado a quien parodia a renunciar a una representación directa de su objeto*” (Agamben, 51). La obra misma está fuera de lugar, no se puede tomar en serio lo que dice, lo que se dice de esa forma. ¿Quién creería en las bondadosas palabras de un sacerdote respecto de un ser humano cualquiera al momento de su muerte? ¿Quién puede lamentar la pérdida de su amor en un soneto endecasílabo? Razones de sobra para apartarse de los discursos institucionales, o aprobados por las tradiciones de la cultura.

Y es que la poesía a diferencia de la prosa, es una cosa de intensidad y gasto de energías, Maquieira en una entrevista⁴⁴ dice que: “*la poesía, a diferencia de la prosa, consume un galón cada cien metros. En cambio la prosa consume 40 kilómetros por litro. La poesía exige un alto grado de concentración*”. Concentración que desborda en las piruetas aéreas de los “anonadantes Harrier”. Una poesía intensa, en que cada verso parece escaparse en sus múltiples aperturas y significaciones, que nos (des)orientan hacia todos los espacios discursivos de la cultura y la modernidad. Aquella enorme concentración de la poesía provoca para el poeta un inmenso desgaste, y por lo mismo puede que sea esa la razón de que hace décadas que no publique.

Otro medio como el (in)famoso “*El mercurio*”, dice de la publicación de “*Los Sea Harrier*”, que es el “*primer compact de poesía lanzado en Chile*”⁴⁵, incluso se señala que será uno de los acontecimientos poéticos del año, imagínense. Además señala que los poemas de anticipo tuvieron una buena acogida por la crítica sudamericana, es más, fueron traducidos a distintos idiomas. Todo ello (parafernalia editorial) nos señala o más bien nos recalca el sentido comercial de este lanzamiento. Sin embargo, en la entrevista que se sucede a las loas comerciales, ocurre un problema de mal interpretar la forma. “*Se deberá seguir el orden de las caras o lados I y II con sus respectivos temas*

⁴⁴ Martínez, Paloma. “Ahora la poesía viene en disco compacto”. *Las Últimas Noticias*, 25 de mayo, 1993 Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1993.

⁴⁵ Hoy: Maquieira y su primer Compact de Poesía en Chile. *El Mercurio*, Santiago, 25 de mayo, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1993

*poemáticos*⁴⁶. El poemario está dividido en dos partes, que de alguna manera en dicha entrevista se lee como si fuera un *lado a* y un *lado b* de un cassette, siendo que es un cd o cp, en fin, sólo detalles. Pero agrega poéticamente que su poemario está hecho de cuarzo, “*la mitad del poema está pulido y el resto está en bruto, oscuro, profundo e inaccesible*”⁴⁷. ¿Cómo acceder, entonces, a la materia (in)formada de lo profundo del poema?

Hay ciertos acercamientos críticos de intelectuales que podrían ayudarnos en esto. Enrique Lihn piensa respecto al hablante (que llama autor), que: “*El autor (de auctor) en Maquieira es actor, histrión y comediante declarado, una persona de papel, que se alimentan de papeles que refuerzan su parlamento*”⁴⁸ (Lihn, 193). De forma que remarca el carácter paródico de las voces que aparecen en el poemario, y confirman mi tesis de que la obra es una parodia seria. En este sentido Lihn agrega que: “*Bertol Brech legitimó el “plagio” creador, por encima de la imitación pasiva, que es de lo último*” (Enrique Lihn,193). Un plagio descarado y creador como los versos chupados a Garcilaso.

Por su parte Federico Schopf piensa que los “protagonistas” de la obra ejercen su poder por medio del lenguaje, que es “*un medio más de ejercitar el poder*”⁴⁹. Nuevamente este autor recurre a la noción de “histrión”, “*el operador – que delata rasgos de histrión y no carece de sentido del humor – recurre de preferencia a estos diálogos de sordos*”. El histrión se manifiesta paródicamente en un diálogo de sordos, pero ¿con quién? Los discursos se relacionan entre sí, ya sea colaborando con ellos o bien enfrentándose. En este sentido, son los propios discursos de los personajes de la obra, los que entran en conflicto en este diálogo de sordos como en el poema “Banquete fraterno”, en que Luchino le habla al *histrión* acerca de la importancia de la religión, y que se le debe respetar:

*“Así igual seguía hablándome, Luchino
mientras yo chupaba mi bellaterra
con uvas rosadas y quesos hediondos
“nuestra liturgia no es una farándula
no es una pesadumbre que solicite*

⁴⁶ Quezada, Jaime. “Sentidos a todo vapor”. *Reseña*, (15): 22-23, 1994. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Lihn, Enrique. *El circo en llamas: Una crítica de la vida*. Santiago: Lom, 1997.

⁴⁹ Schopf, Federico. “Lenguaje ajeno”. *El Organillo*, (9): 14-15, noviembre-diciembre, 1987. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1987.

*a Teresa tetonas ni a desvergonzados
Nuestra liturgia no vive de escalofríos
y sorpresas, de ocurrencias cautivadoras
sino de repeticiones solemnes”.*
*Así seguía, mientras yo seguía bebiendo
hasta que lo calmé en un momento dado
y le dije: las brevas van una maravilla”*
Banquete fraterno. Diego Maquieira.

En estos versos se observa nítidamente, por un lado el discurso de la religión que quiere imponerse por la fuerza, y por el otro ese diálogo de sordos, entre el sujeto que representa a la Institución, y el hablante del poema, que come los frutos maduros y bebe, haciendo caso omiso de lo que le dicen. Nuevamente – y ya es el tono de todo el poemario – la tensión entre discursos, la superposición irónica y por sobre todo, paródica de ellos provoca una anulación, un corte en la secuencia de los poderes que se imponen con el lenguaje.

Esta anulación es una de las características fundamentales del poemario. Sujetos, culturas, espiritualidades, filosofías, arte de todas las épocas y prácticas, se ven jaqueadas, anuladas en el arte, en la literatura, en una poesía marino-sideral que con toda la imaginación de un acervo cultural, pone en jaque y desestima estos discursos de poder, que compiten por la hegemonía. ¿Será acaso, una intención interna del poema, dar a entender esta lucha por la hegemonía que es la cultura?

Por su parte, Jaime Quezada, piensa que los Sea Harrier de Maquieira, pueden inscribirse “*objetiva y gráficamente en esa corriente que bien podríamos llamar neovanguardista*”⁵⁰, dado que elementos como el libro cuyo formato es un soporte innovador y rupturista, los dibujos que lleva el texto, y los elementos del texto mismo y su relación con otros. Sin embargo, para este autor, el “cp” sí porta sonidos, que se oyen en los versos, con ello recurre a la idea de que la poesía porta una musicalidad en sus palabras. No obstante, Quezada agrega una idea muy interesante respecto de los Harrier, la cual nos puede ayudar a iluminar la obra de la mejor forma, dice que poéticamente la obra es: “*una alegórica, surrealista, onírica interpretación cultural de nuestras realidades y sueños continentales*”⁵¹. En que esta vez, América se descubre por medio de un mundo que entrecruza todas las culturas occidentales, el desierto de Nazca es el

⁵⁰ Quezada, Jaime. “Sentidos a todo vapor”. *Reseña*, (15): 22-23, 1994. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

⁵¹ Ídem.

Nuevo Mundo onírico-futurista. Aquí llegan mafiosos, la inquisición, milenaristas, celtas, hunos, etc. Es el continente en cual todo lo antiguo puede reinventarse.

Es una re-inención de las identidades, una puesta en abismo acerca de nuestro propio lenguaje “*La belleza que desconocían las lenguas*”. Nuestras lenguas, que no marcan ninguna identidad cultural, sino que, su plena identificación de todo aquello que pareció llegarnos de lejos. Lo fundacional en América, fue el gallinero que nos impusieron. Allí está, entonces, el carácter alegórico de esta obra, son esos fragmentos de mundos perdidos, de culturas disimiles, de lenguajes de poder que pugnan entre sí. Todo ello va configurando en el poema un mundo nuevo:

*“Volábamos con el mar arriba de los Harrier
volábamos a devolvérselo al desierto
después de dos mil años de sed
y de alucinaciones de pesadilla:
Demonio tentando a Jesús con infierno
Jesús tentando a demonio con paraíso”*
Dejamos caer el mar. Diego Maquieira.

Es la iglesia católica, la memoria, como nos dice Maquieira en una entrevista⁵², “*la búsqueda de las raíces en los tres siglos y medio que duró la Inquisición española*”, dicha existencia es lo que al poeta le permite desautorizarla⁵³. Los mecanismos que utiliza, ya los he dicho, son el lenguaje y los discursos que se enfrentan entre sí. Para la él, su comunicación con Dios es directa, sin intermediarios como la Iglesia. Los Sea-Harrier son para Maquieira, el rocinante moderno, “*es un halcón que ataca de aire a aire, sin bosques de por medio. Con ellos yo me capturo el espacio exterior*”⁵⁴. Al poeta le interesa la Nasa, pues no trabaja para la Iglesia ¿o sí? La Nasa también es una institución, que *mutatis mutandi*, tiene que vérselas con otras instituciones de poder. Los discursos de la agencia espacial diariamente chocan con los discursos de la Iglesia. Ambas instituciones compiten, por el espacio hegemónico de las cabezas de sus creyentes. Allí hay una lucha, la hegemonía sobre los cielos, está dada en esos términos, en que cada descubrimiento del espacio es una puesta en duda del dogma, y este último debe reinventarse, para re-amoldarse a las exigencias del Nuevo Mundo.

⁵² Serrano, Margarita. "Misil de alto vuelo". *Mundo Diners Club*, (132): 12-16, noviembre, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

⁵³ “*La Inquisición es el equivalente a “La Naranja Mecánica” de Kubrick del siglo XVII; o a Atila y sus tropas*” Diego Maquieira en la entrevista que Margarita Serrano le hizo.

⁵⁴ Serrano, Margarita. "Misil de alto vuelo". *Mundo Diners Club*, (132): 12-16, noviembre, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

Para Arturo Fontaine, la obra de Maquieira despliega “*una suerte de poesía de ciencia ficción*” (Fontaine, 14), pues dispersa imaginarios de películas como *Blade Runner*, agregándole elementos lúdicos y guerreros. Para Fontaine, en *Los Sea Harrier*, se manifiestan dos bandos opuestos – como he señalado antes - en la lucha. Por un lado los epicúreos y hedonistas Harrier, y por el otro los milenaristas Mirage y Mig. Estos últimos pretenden ostentar un orden total, de dogmas, una visión unificada de las cosas, y temen de los excesos en el amor, el sexo, la muerte, que maravillan a sus adversarios. Son dos bandos de enemigos bien dispuestos para la guerra. Por sobre todas las cosas, los milenaristas creen en las utopías y preparan “*el regreso del Paraíso terrenal*” (Fontaine, 16). También destaca este autor la vivacidad de las palabras, piensa que “*Maquieira tiene ángel*” (Fontaine, 17), un poeta que posee el don y que “*ha inventado una belleza enteramente nueva e irrompible*” (Fontaine, 17).

Los Harrier pierden la batalla, pero ganan con el poder temporal, dice el poeta, “*La batalla del porvenir es rescatar la inteligencia sobreviviente, para salvarle la vida al amor creador*”⁵⁵. Es en este Chile miedoso donde debe darse esa batalla, un país de costumbres mediocres. Y en el arte, es el afán coleccionista, lo que ha destruido a quienes podrían dedicarse al arte. “*Chile es un país que no tiene cultura*”⁵⁶. Y para Maquieira, la espiritualidad y el sentido por el arte de los sujetos está tan devastado, que sólo se acuerdan de la cultura en el pleno vacío de un Mall, y entonces recurren a comprar “*mercancías culturales*”, que son aquellos objetos que “*otros*” valoran en un determinado momento. La postura final de Maquieira, es dar (dedicar) la vida por la vida creadora, “*a generar un campo unificado de gente que desarrolle su potencial en lugar de que lo castren o repriman, como es la tendencia en este país*”. Ese lugar, ese campo de lucha es el cultural. Y es con esta cita, como vuelvo a las ideas sobre la ideología, la cultura como un campo es disputa por la hegemonía. Pero la disputa no es sólo con las armas, la religión o la política, se da también con la creatividad, con el arte de la poesía. Y para ello apuesta, precisamente a la nueva Troya chilena, la educación. Pues hoy en día, se fabrican profesionales, cuya inteligencia e imaginación son “*prácticas, pragmáticas, codiciosas, usureras y sin respeto por sí mismas ni por los*

⁵⁵ Serrano, Margarita. "Misil de alto vuelo". *Mundo Diners Club*, (132): 12-16, noviembre, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

⁵⁶ Serrano, Margarita. "Misil de alto vuelo". *Mundo Diners Club*, (132): 12-16, noviembre, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

demás". Maquieira también se desliga de las prácticas del poder, no quiere intereses creados, sino que tiene un interés en crear.

6- ¿Maquieira un poeta neovanguardista?

*“Volábamos para la anunciación de la luz
en fulgurante seguimiento de las estrellas
y curvando la dura rampa del horizonte”*

La vida nos estaba embargando de júbilo. Diego Maquieira.

Lo más evidente en los poemas de Maquieira, fue lo que menos visible me fue en las primeras lecturas que hice de ellos: las técnicas vanguardistas que utiliza, ya sean desde su relación con el cine⁵⁷, o desde su carácter provocador y rupturista con el arte y la vida cotidiana. Su juego con las máquinas, cañones, aviones, portaviones como en los poemas futuristas; la conexión y movimiento de versos que parecen no tener relaciones gramaticales tradicionales como si estuviese viendo un cuadro cubista, formas del lenguaje con imágenes dispares que se van superponiendo para construir una (anti)historia poética; dichas imágenes proyectan una a-realidad, una imaginaria poética propia de los sueños, como en los surrealistas. El despliegue (o despegue) de sus versos que vuelan como avión manifiestan un último hálito o grito de lo que fueron las vanguardias históricas. Parecieran tener todos los rasgos que aquellos poetas presentaron, sin embargo, y en relación a lo que sus propias entrevistas demuestran, Maquieira no presenta compromiso ni adhesión política directa. Es sólo poesía estetizante, en que la carga política está dada por el lenguaje.

Las vanguardias fueron un movimiento artístico diverso (cine, pintura, escultura, poesía, narrativa, teatro, etc), cuyos miembros pertenecían a aquellas diversas ramas y a su vez a distintos países, los cuales se entroncaban o intercomunicaban en su directa participación política. La gran mayoría fueron militantes activos, como André Breton, o Pablo Neruda que pertenecían al partido comunista, Marinetti que se unió al fascismo, etc. Maquieira dice ser de derecha, pero agrega que ahí no hay talento. No participa

⁵⁷ Como bien he mencionado, en los poema de Maquieira se evidencian movimientos propios del cine.

como político activo, ni en los movimientos sociales actuales. Vive como un *dandy* aristócrata, dándose tiempo y mirando el espacio.

Es cierto, sus primeros escritos como “*La Tirana*” tenían un contenido ideológico relevante, contestatario e irreverente en contra de las clases acomodadas y católicas que se habían hecho del poder por la fuerza en la dictadura en Chile. Pero “*Los Sea Harrier*”, nacen en un contexto diferente, el regreso de la democracia, y con ello “el fin de las ideologías”, o al menos la anulación de toda contrahegemonía por parte de la hegemonía que ocupa la zona cero del orden social, haciéndose pasar desapercibida, ocultándose, por ejemplo, en los Mig de los milenaristas. Entonces, a mí parecer es la escritura misma de los poemas de Maquieira, la que lo inserta como sujeto, y que como decía Barthes, la escritura diatética se hace presente en el sujeto de la enunciación de los poemas, es un guerrero-marino-piloto que lucha en sus *Harrier* en contra del poder dominante, en contra de la hegemonía democrática llena de resabios pinochetistas, su *écriture* se transforma, entonces, en la vía estética para sus planteamientos ideológicos. Poesía de lucha. Que no cae ni en el panfleto, ni en los lugares comunes, sino que desbordan imaginación, es ahí, donde los poemas cobran toda su relevancia escritural de lucha.

Hay muchos elementos vanguardistas que son rastreables en los poemas de Maquieira. A mi juicio se destacan las técnicas surrealistas y creacionistas. El surrealismo⁵⁸, por ejemplo, según el manifiesto de Breton, plantea que el “hombre” debe recuperar su valor original en la imaginación; también critica el estilo realista y lógico de las obras orgánicas, pues le parecen meramente informativos; agradece los métodos descubiertos por Sigmund Freud⁵⁹, pues piensa que la imaginación puede reconquistar sus derechos, cree en una fuerza interna en lo profundo del espíritu, capaz de luchar o acrecentar lo que existe en la superficie, las cuales se supone que están sometidas a la razón y se deben liberar. Aquí cobran importancia los sueños – nuevamente como en Jung contemporáneo de Breton -, los que serían un “paréntesis” de la memoria, la cual se apodera de la mente en los momentos de la vigilia. Esta memoria es lo que el hombre ilusamente cree continuar como la “realidad” de su vida. De esta manera la memoria haría un corte en lo continuado de los sueños, por ello la vigilia sería un estado de

⁵⁸ Cuyas técnicas emplea en sus poemas Maquieira.

⁵⁹ Sigmund Freud. Nace el 6 de Mayo de 1856 y muere en Londres el 23 de Septiembre de 1939. Fue médico y neurólogo. Se le conoce por ser el creador del Psicoanálisis y con su método trató enfermedades como la “histeria” y la “neurosis”.

interferencia, un momento de equivocaciones. Así *“el espíritu que sueña se satisface con cuanto le ocurre”* (Breton, 30), y al despertar sufre, mezclándose con la idea de la expiación.

De esta manera Breton le entrega una especial atención a la idea de los sueños, como una herramienta importante, para encontrar lo que él llama el “gran misterio”, siempre y cuando se tenga el “método” adecuado para ello. Así justifica su creencia en la fusión de los dos estados, sueños y realidad, en pos de una “superrealidad” o realidad absoluta. Con esto intenta validar los sueños como forma de trabajo en la creación poética. La poesía pasaría a ser una amplia fuente de conocimiento de lo profundo de los sujetos.

Otro elemento de suma importancia en la escritura surrealista, y que está en total relación con el trabajo de los sueños, es la idea de la “imagen”. Este concepto es un elemento muy usado en la poesía surrealista, proviene en un principio de Pierre Reverdy, quien habla de la imagen como *“creación pura del espíritu...nace del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas...cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen...tendrá más fuerza emotiva y realidad poética”* (Breton, 38). Breton junto al escritor Philippe Soupault⁶⁰, trabajaron en un ejercicio de escritura automática, en donde el pensamiento se liberara de todo juicio, de manera que fuera libre de toda reticencia, según ciertas prácticas surrealistas. Se dedicaron a escribir sin detenerse y de manera automática, escribiendo las primeras ideas que se le vinieran a la mente, sin ningún tipo de censura o predeterminación estética. El resultado de dicho ejercicio, serían unas potentes imágenes, imposibles de concebir de otra manera.

Esta nueva forma de expresión pura fue bautizada por Soupault y Breton como *“Surrealismo”*. Basándose en estos ejercicios, el propio Breton define surrealismo: *“Automatismo psíquico puro cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral”* (Breton, 44). Con esto se iniciaba una nueva técnica de composición poética, en tanto escritura transgresora. Por lo que el surrealismo cree en una forma de realidad superior, donde usa asociaciones basadas en el sueño y en la actividad desinteresada del pensamiento. Este mecanismo psíquico se

⁶⁰ Philippe Soupault, nace el 2 de agosto de 1897. Es poeta, novelista y crítico. Participó del movimiento dada y del surrealismo, siendo expulsado de este último grupo en 1926.

supone que suplantaría todos los otros y podría ser usado para resolver los problemas de la vida cotidiana.

Estas imágenes surrealistas aparecen intempestivamente en el hombre, no sometidas a voluntad. Así para Breton el acercamiento de las imágenes tal como las concibe Reverdy, ocurren de manera imprevista, sin premeditación. Por ello el espíritu es incapaz de captar las dos realidades distintas. Brotan de un fulgor inconsciente, y su valor depende de la belleza de la chispa obtenida; la cual es necesaria para ser potente de los aires enrarecidos del surrealismo, creando una suprema realidad capaz de conducir el espíritu, además de halagar a la razón y acrecentar sus conocimientos.

El surrealismo sería así una nueva forma estética de captar la realidad por medio de imágenes capaces de llevarnos a niveles superiores, en donde las barreras entre los sueños y la vigilia, entre el inconsciente y el consciente desaparecen en pos de algo superior, una nueva imaginación. En los poemas de “Los Sea Harrier”, eso está muy patente, es casi la regla, la visión misma de la escritura, el *modus operandi* en que los versos movilizan su sintaxis: “*Así de pesados íbamos subiendo el agua/ hasta que soltamos el mar sobre el desierto/ y les nublamos la bola a los aladinos/ milenaristas que querían otra vez/ abrirnos el mar y secarnos adentro*” (Maquieira, 115). En este sentido, tales realidades ajenas y alejadas que las vanguardias ponían en tensión, están en los poemas de Maquieira, también dadas sobrecargadamente. Realidades de mundos antiguos, personajes del arte, imaginería futurista y onírica como en los siguientes versos:

*“Vivíamos en la curvatura de los confines
Los hunos sacaban sus cañones con bañeras
y nosotros montados en claraboyas venecianas
que parecíamos un estruendo de zozobras
Las olas se subían y bajaban con sogas
y los portaaviones usados como mesetas
Sólo se daban golpes altos a la mente
y los polvos a las ostras estaban vedados”*
Vida y ocio. Diego Maquieira.

Sólo se daban golpes altos a la mente, tales golpes son los que las vanguardias históricas dieron, pero más que a la mente, al lenguaje mismo de lo cotidiano. La búsqueda entonces se reformuló al crear con el lenguaje las nuevas palabras, y no me refiero sólo a los neologismos sino a las nuevas significación que otorga la poesía.

El creacionismo fue el nombre que se le dio al movimiento poético que inició Vicente Huidobro en 1916. En uno de sus manifiestos “*Non Serviam*”, el poeta proclama una independencia de representación, la cual según él, ya no debe ser más mimética, como ha sido la historia del arte, especialmente la poesía. “*Hemos cantado a la naturaleza... Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores*”⁶¹ (Huidobro, 715). De esta manera, el poeta llama a crear algo nuevo, jamás visto, hacer con la poesía una nueva creación usando los mecanismos de la naturaleza, pero no imitar dicha naturaleza. En otras palabras, el poeta mediante el lenguaje debe usar los mecanismos para crear de la naturaleza, sin imitar a ella misma, nuevos mundos o significaciones. Cada uno de sus versos es un artefacto nuevo del lenguaje.

Según Huidobro la propia imaginación es la que crea el mundo, de ahí la concepción del poeta como sujeto al que se le otorga el don de crear algo nuevo, como un pequeño Dios, dentro de las que integra la noción de poeta-rebelde, el poeta-profeta, el poeta-redentor, el poeta-mago, el poeta-creador, el poeta-Dios, es este poeta multi-funcional quien se sirve de la naturaleza, así el propio Huidobro expresa: “*el poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir...el poeta hace cambiar la vida a las cosas de la naturaleza*” (Huidobro, 717) , y para ello requiere de un lenguaje poético que le permita crear un poema nuevo y autónomo, descubrir esa palabra oculta y latente que subyace a todas las palabras, más allá del lenguaje vulgar o corriente, que es meramente referencial, “*el lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano*” (Huidobro, 717).

En un manifiesto de 1921 llamado “La Poesía”, incluido en la primera versión en castellano de “Temblor de Cielo”, hay muchos elementos en consonancia con el “Non Serviam”, y que explican mucho mejor la concepción de las obras de Huidobro y su proyecto estético. Refiere al trabajo mismo con la palabra, una palabra poética que supera la palabra tradicional: “*Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa*” (Huidobro, 177). Dicha significación mágica busca sacar las palabras del uso convencional. Es en el

⁶¹ Huidobro, Vicente. “Manifiestos”. *Obras completas de Vicente Huidobro*. Trad: Hugo Montes. Santiago. Andrés Bello, 1976.

fondo un atentado semántico y sintáctico al lenguaje⁶², en búsqueda de esa forma latente o interna de las palabras comunes.

Para Huidobro el poeta tiene que crear fuera del mundo. Si el mundo está hecho de palabras, ir en búsqueda de esas palabras “mágicas”: “*El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla*” (Huidobro, 178). Pues la poesía media la mente con la representación del mundo, y posee en su “verbo” la posibilidad de transformar y crear la realidad, inventando nuevos órdenes⁶³ sintácticos y semánticos, para obtener resultados no concebidos antes. La escritura del Antipoeta-Mago posee un lirismo más allá de toda imaginación, lleva hasta el límite las técnicas vanguardistas para llevarnos a lo último, al ocaso en la muerte de la palabra, y en el “Canto V” de Altazor, se abre el “*campo inexplorado*” de la poesía, que es una búsqueda de aquello no-expresado. Para mí es ese camino el que toma Maquieira. Revive en sus Harrier la escritura del poema extenso moderno, pero intenta restaurar el carácter épico, desde su escritura inmensamente lírica:

*“Durante el ataque de represalia milenarista
la primera cruzada del terror
que nos caía del cielo como un témpano,
nos polveábamos a un enjambre de clonas...*

...

*Cuando ma mientras los cazas Phantom de Ratzí
nos lanzaban sus cabezas de combate aéreo
con sus espoletas de proximidad de impacto
más hoscas que un anillo de ocho diodos luz
y tan delirantes distancias del mar
que ni veíamos de dónde venía la muerte”
La primera cruzada.*

Momentos como los de este poema, nos llevan a esa antigua tradición de los poemas épicos de guerra, pero puede observarse en sus versos, que la primera guerra de Maquieira es en contra del lenguaje, es una búsqueda de nuevas formas de expresión, usando la “magia” oculta de las palabras como decía Huidobro. Es una nueva forma de expresar, un nuevo decir poético en esos y otros versos, capaces de aniquilar la realidad

⁶² Por muy transgresor que sea el “Canto VII” de “Altazor”, mantiene la fonética del idioma, en sus morfemas, sílabas y palabras inventadas.

⁶³ “*El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación*” (Huidobro, 178).

misma de la guerra, para mostrarnos la otra, la guerra en que las palabras estallan, y por ello ni siquiera veremos de dónde viene la muerte.

Altazor es un poema construido fragmentariamente, no de un golpe, sino que a través de doce años. En el caso de los Harrier ocurre lo mismo, lo demuestra la enorme distancia entre la publicación de los poemas de anticipo (1986) y la obra en sí misma (1993). Este carácter fragmentario es un aspecto relevante de toda obra de carácter vanguardista, y con ello se entronca en la alegoría: “*cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia*” (Bürguer, 132), es el paisaje petrificado primitivo, de lo que se ofrece a la vista. Este concepto de alegoría de Benjamín es central para una teoría del arte de vanguardia. La historia de la caída del hombre y la muerte de Dios. El ascenso desde la oscuridad hacia la luz sin divinidad. ¿Puede ser la obra de Maquieira una respuesta a Altazor, en dónde el ascenso debe hacerse para recuperar la imaginación que la sociedad industrializada del capitalismo tardío perdió en el siglo XX? El poeta-pájaro-golondrina que vuela y cae en paracaídas, debe ascender en un avión, un poeta-Harrier. De los aviones saltan los paracaidistas, y en ella el ascenso y los raptos de las Iglesias son posibles nuevamente. Me es innegable pensar de esta forma, (para)continua, entre ambas obras, que la caída de Altazor es redimida en nuevo ascenso poético, utilizando los mismos recursos escriturales. El “Canto V”⁶⁴ es desde esta lectura un prólogo (a)temporal de los Harrier, en que los versos del principio vienen a remarcar lo que he venido diciendo, el campo inexplorado de las lenguas, cuando ya quedó atrás el porvenir, viene esa nueva belleza capaz de conmover en la guerra de la escritura.

Es el espacio despoblado que Maquieira ve en el universo, fuera de toda esta logosfera, en donde los poetas encuentras nuevas vertientes para expresar los conflictos que han destrozado a la humanidad. Uno de ellos es el conflicto de los sujetos y sus Dioses, que tanto en este poeta como en Huidobro, se expresa como un conflicto Dios-Poesía. Esta problematización poética es una búsqueda de una totalidad fracasada, es una búsqueda negada, sin retorno. Se sale hacia lo externo para volver con nuevas formas poéticas que entran en conflicto, o lo expresan en toda su crueldad. “*La primera cruzada*” de Maquieira es un ejemplo de ello, con el título nos lleva a las cruzadas históricas medievales, las cuales disfrazaban sus mezquindades en una guerra divina como la de los Harrier:

⁶⁴ “*Aquí comienza el campo inexplorado/...hay un espacio despoblado/ que es preciso poblar/ de miradas con semillas abiertas/ de voces bajadas de la eternidad/ de juegos nocturnos y aerolitos de violín/ de ruidos de rebaño sin permiso/ escapados del cometa que iba a chocar*” (Huidobro, 111).

*“Nunca hubo tan grande desdén en una matanza
Ni a los aliados hunos se les sopló por radar
que les íbamos a subir el mar a los Phantom
hasta ahogarlos en el firmamento,
porque el mar empezó a subir hasta el cielo
donde las alas no les servían ni de remos”*
La primera cruzada. Diego Maquieira.

El último verso es aniquilador y portador de una risa oscura al final de la guerra. Subirles el mar a los cruzados y ahogarlos en medio del firmamento, es una manera poética de enunciar toda la lucha que las vanguardias y el arte han dado en contra de quienes detentan el poder. En innegable el nexa ideológico que se da acá, el atentado es en contra de Dios y su Iglesia. Ahora es la poesía la que debe ocupar ese lugar, como dice el mismo Maquieira:

*“Volábamos para la anunciación de la luz
en fulgurante seguimiento de las estrellas
y curvando la dura rampa del horizonte
...
La vida nos estaba embargando de júbilo
ma luego enfilamos rumbo al desierto
a tomarnos el reino de Dios por la fuerza
para el salto a la luz
para el deseclipse del firmamento”*
La vida nos estaba embargando de júbilo. Diego Maquieira.

No existe otra forma de tomarse el cielo, que no sea por la fuerza, la fuerza de una poesía, para iluminar el firmamento eclipsado de dogmas escritos en la ley de las lenguas muertas.

Huidobro en su “Altazor” no llegó hasta ese punto, se quedó aniquilando su verso en sílabas, morfemas y fonemas – “tralalí tralalá” -, en la muerte del lenguaje. En cambio, Maquieira en su poesía, como he propuesto, inicia desde el “Canto V” sus Harrier para deseclipsar el firmamento y hacer redimir desde nuestra lengua adversa todo el corpus escritural de las culturas reprimidas:

*“con nuestra lengua adversa de Reggio Calabria
y nuestro malogrado medio hablar español,
seguíamos levantando vuelo como nubes a remezones”*
III Nuestra lengua adversa. Diego Maquieira.

7 - Lenguaje poético: discursos o voces fragmentarias

Maquieira es un poeta que descoloca con la construcción misma de su lenguaje y escritura, en todos los niveles: ya sea en el sentido semántico “*habernos puesto un coche con capote de seda/ tirado por cañones españoles que los druidas/ usaban como monopatinés*”⁶⁵; sintáctico “*y heridos aun vivos que íbamos quedando/ haciéndole tener un desagrado a la muerte*”⁶⁶ y fónico “*un mar mareado*”⁶⁷. Estos tres aspectos del lenguaje, a mí parecer, son los que se ven jaqueados en su obra. Es un atentado mismo a las construcciones con la palabra, incluso a las construcciones poéticas. Más que antipoesía es un neovanguardismo, como mencioné en el apartado anterior, cuyos rasgos se pueden rastrear en diversos elementos: “*Este montaje que pareciera caótico y caprichoso, este girar siempre desplazándose, sin centro, esconde algo así como mensajes cifrados que se presienten, pero no se revelan. Es, me parece, el misterio de la gran poesía*” (Fontaine, 9).

Los poemas de Maquieira presentan una gran dificultad, dada la enorme cantidad de referencias a sujetos provenientes de distintos lugares y registros discursivos, diversas culturas que se entrecruzan. Son todas voces, lugares, épocas, que se manifiestan por medio de discursos que están sobre y dentro del poemario mismo, dando cuenta de un corpus de escrituras que posee el poeta. El poemario, entonces, está atravesado por una multiplicidad, por un cosmos que transgrede las rígidas fronteras de las naciones y de la historia, por ello va más allá del montaje, y los Harrier se acercarían mucho más al Rizoma de la posmodernidad.

Para Deleuze y Guattari, la escritura arbórea de las dicotomías es un tipo de escritura caduco que proviene del libro tradicional. Por ello, estos autores piensan que la naturaleza no funciona en forma arbórea, sino que proponen el sistema raicilla. Dicen que es la segunda figura del libro, “*figura que nuestra modernidad invoca con gusto*” (Deleuze, 14). Es cuando la raíz principal se ha destruido o abortado en su extremidad, y en esa se adhiere una multiplicidad inmediata. Es una unidad que se desintegra, pero que sigue existiendo como posible. El punto es que Deleuze y Guattari (dos que hablan como uno) alaban lo múltiple, pero no lo múltiple que se añade, sino lo que se sustrae, según su fórmula “n-1”. En donde se le “sustrae” a lo Uno, para que forme parte de lo

⁶⁵ Maquieira, Diego. “Nuestro portaaviones a vela” en “Los Sea Harrier”.

⁶⁶ Maquieira, Diego. “Coitus Gótico” en “Los Sea Harrier”

⁶⁷ Maquieira, Diego. “I Volábamos en un mar mareado” en “Los Sea Harrier”.

múltiple; *“este tipo de sistema podría denominarse rizoma”* (Deleuze, 16). Un rizoma como tallo subterráneo se distingue por las raicillas, pero no sólo las plantas, también los animales como las ratas, o las madrigueras en que viven. El punto (que se hace línea) es que el rizoma posee formas diversas, que van de las ramificaciones a concreciones.

Esa es precisamente la forma escritural que se observa en Maquieira, cuyos poemas dañan o hieren en lo profundo al Todo, al poder aglutinante que busca homogeneizar las pluralidades, por medio de sus versos que son capaces de descololar, incluso, un soneto de Garcilaso parodiándolo e insertarlo en una escena llena de hilarante imaginación:

*“mientras yendo en Harrier por estas sierras
y mamándonos el pedazo chupado a Garcilaso
con nuestra lengua adversa de Reggio Calabria
y nuestro malogrado miedo hablar español”*
III Nuestra lengua adversa. Diego Maquieira.

Es un rizoma que aniquila en primer lugar a la lengua misma, la invalida desde los poetas fundacionales, pues la lengua, como dice Deleuze, es una jerga que se toma el poder y se impone por sobre el resto. Y con esa lengua poética rompe la unidad histórica y cultural de occidente tensionando en la guerra – que se torna ideológica e imaginaria – a los celtas, los hunos, los druidas, los etruscos, mafiosos como Phillip Rastelli, artistas como Rembrandt, Garcilaso, Caravaggio, o Boy Gorge. Toda una transversalidad cultural que se desprende de sus habitáculos tradicionales y espejean en los poemas, reagrupándose en un nuevo corpus de textos, que son los poemas, donde aprenden nuevas hablas y funciones, en esta guerra poética del fin de los tiempos.

Todos portamos en sí un conocimiento, que llamamos “residuo”. El residuo es la huella psicoafectiva que habita en los sujetos, que porta en sí un sistema de creencias funcionales. Funcionales pero en ningún caso sistematizadas o coherentes, y es en ese punto donde los discursos y voces de los poemas de Maquieira actúan. En los discursos injertados en los sujetos y sus textos codificados, incluso en los más informados, que se van desplazando constantemente. Por ello este ensayo se acerca a lo crítico (a)literario, buscando hurgar en las textualidades que cohabitan en los sujetos y ante todo o por sobre todo, en estos texto poéticos. Cito al profesor Rojo diferenciando texto de discurso:

“Texto cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra a la

totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar, cualquiera sea la indumentaria semiótica que el mismo adopte (lo que significa que no tenemos por qué restringir nuestra definición al lenguaje natural o articulado, ni menos todavía a su variedad escrita, opción esta que deviene de la mayor importancia para una cultura como la latinoamericana en que la oralidad es un elemento de gravitación nada minúsculo), y discurso/s para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto (del latín “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. Pueden ser y son a menudo, discursos antagónicos” (Rojo, 23).

Son discursos que habitan en las textualidades y en los sujetos que se van codificando en/desde ellos. De manera que la codificación del sujeto textual es idéntica a los discursos que se tejen al interior de un texto, son una cosa y la otra a la vez. “*Bajtín piensa que el lenguaje se estratifica en dialectos, pero además en lenguajes que son socioideológicos: lenguajes de grupos sociales*” (Rojo, 26). Lenguajes que se van enmarañando entre los diversos grupos, perdiendo las fuentes primigenias que los produjeron, densificándose y estratificándose, descontextualizándose e injertándose en nuevos entramados, discursos que mutan y se enferman, sujetos recodificados. Se van generando “comunidades sígnicas”, que según la lectura que el profesor Rojo hace de Bajtín, son: “*la comunidad que forma la totalidad de los usuarios del mismo set de signos para la comunicación ideológica*” (Rojo, 27).

Tenemos entonces “set de signos” que portan los textos que producen sujetos codificados en base a los discursos en su ambiente. Ahí he mostrado un anclaje de reproducciones e hiperproducciones de los sujetos, quienes desde su codificación, van transmitiendo y reproduciendo “el sistema”. Engranajes, tuercas, máquinas, programas, informaciones transitan a la velocidad literal de la luz, y aparecen como flashes en las pantallas. Pero esto no es nuevo, aunque lo nuevo sea su signo engendrador, es algo que puede rastrearse aleatoriamente desde los orígenes mismos de la modernidad.

Estos set de signos para la comunicación ideológica, se dan en un proceso de lucha terrible, en el poemario:

*“La centuria balbucea el fin de la lengua
ya pasó el tiempo de los epicúreos*

*y hedonistas, para esos vagos y ladrones
y debemos hacer que desaparezcan”*
Beroque Behavior. Diego Maquieira.

Poco a poco el poemario se abre a estos espacios de lucha ideológica, los reclama para sí, con la fórmula del *n-1* de Deleuze, pero sumándole a ello – contradictoriamente - la lucha por el rescate a la imaginación y la inteligencia creadora. Desacraliza el arte, lo devuelve en los poemas, transformado por el lenguaje de estas voces/discursos que son los pilotos de los Harrier, los cuales quieren incendiar “*el cielo con dos mil años de vacío*”, generan el conflicto, la guerra entre estas polaridades que no existen, polaridades ficticias. Todo bando de lucha es un abismo entrecruzado para la razón, no hay colores ni banderas. Unos se emborrachan en medio del mar, y los otros persisten en sus dogmas religiosos, más allá de las evidencias en los cielos. Las luchas ideológicas en el poemario de Maquieira siguen, permanecen más vivas aun que en la realidad, que obstinadamente pretende opacarlas.

Maquieira busca reivindicar las oposiciones de lucha, las antiguas formas de contacto y fricción de combate. Utiliza un lenguaje estéticamente rupturista, que rompe con los códigos de la poesía tradicional, lenguaje antipoético que rechaza las convenciones, las parodia e ironiza, códigos (in)descifrables en su escritura en primera persona plural. Su escritura pretende producir el efecto de un habla cotidiana: “*El efecto de una palabra hablada, y por lo tanto real o pragmática, pero que no por ello, en modo alguno se deja codificar o descifrar por todos, como ocurre con los llamados lugares comunes en una sola lengua*” (Lihn, 194). Las jergas, vulgarizaciones del lenguaje, refinamientos, y críticas a la “lengua española”, son las vías por las que discurre el discurso, utiliza *barrocamente* las mixturas de muchos códigos lingüísticos. La escritura de Maquieira está a medio camino, entre la narración épica, una conversación entre borrachos, imágenes vanguardistas, códigos guerreros y las prácticas teatrales de la Iglesia: lo referente a la misa. Todo ello va dando forma, en el caldo de cultivo de las palabras, a una obra sorprendentemente novedosa, en las letras chilenas.

Es una imaginación a prueba de “bombas de racimo”, que configura un mundo, una visión poética extremadamente fragmentaria, llena de voces (no personajes) provenientes de mundos tan dispares como la moda, la poesía clásica, la pintura barroca, el convento y que se expresan por medio de juegos retóricos, como las aliteraciones: modulaciones fónicas que alteran la semántica de las palabras.

Lo fragmentariedad son las pinceladas de múltiples colores con lo que escribe. Son verdaderos cuadros barrocos, cubistas, surreales, los que se van desplegando a lo ancho y largo de sus poemas. Imágenes que portan lo más clásico de la técnica vanguardista, unir dos realidades dispares en pos de una superior, como decía Reverdy. En un estallido posmoderno, que viene a tomar las huellas vertiginosas que dejan como residuos nuestro tiempo y otros tiempos históricos y escriturales. Los toma como arcilla o pintura, para trazar las líneas por las que discurrirán las estelas de los “Harrier” al cruzar el firmamento.

¿Por qué elegir el cielo y los espacios aéreos como el lugar del conflicto? Los cielos y no la tierra es donde se desata la guerra de los Harrier en contra de los milenaristas (Mig y Mirage), aviones emblemáticas de naciones que poseían todo un discurso ideológico como forma de coerción de su poder. Obcecaciones culturales, lugares vacíos de la mente, millares de textos que estallan entonces en esta guerra de mil años y de los mil demonios. Harrier es el avión emblemático del imperio inglés, los primeros liberales que cruzaron los mares y ampliaron su imperio por todo el mundo; los Mirage franceses son otro emblema de aviones imperiales, que además se usaron en la guerra de las Malvinas por parte de los argentinos, de forma que Harrier y Mirage en el contexto histórico de principios de los ochenta sí se enfrentaron, es una lucha simbólica de dos concepciones modernas de religiosidad y política. Seudo-demócratas luteranos por un lado y militares católicos por el otro, una lucha insidiosa en la estupidez y el vacío, una lucha por el Atlántico Sur. Lucha a las que se agregan los Mig, aviones emblema de la Unión Soviética, nación socialista por excelencia y enemigo público número uno del mundo occidental capitalista.

Aquella triada de aviones es la disputa dialéctica por ocupar el cielo, el espacio sobre nuestras cabezas, aquello que nos sostiene y que nos impulsa a vivir. Porque ganar la batalla de los cielos, es imponer al resto el discurso espiritual-político que habrá de generar todos los credos y formaciones culturales de la humanidad. Es cierto que en los poemas de Maquieira, el hablante y su flota – marino espacial – descubren donde se esconden los “*acojonantes Harrier*”, y con ellos inician la guerra en contra de los temibles milenaristas, que son todo el resto.

8 - Cuestionamientos

¿Maquieira puede ser un poeta urbano? ¿En sus complejos poemas, se observa la ciudad? ¿Es un poeta santiaguino? Dónde están los espacios urbanos en los Harrier. A simple vista no parece haber ciudad. Pero sí la hay en las obras de este autor, espejeándose como sombras en el firmamento.

*“Pero no se aflijan mis doctos perros
Y chupemos juntos de este gran bombo
Aquí esta noche en el Teatro Municipal.
Pasa, pasa Derridá, estás en tu casa
Aquí no nos cuesta nada hacernos famosos”*
Nuestra vida y arte. Diego Maquieira.

Caminar por Santiago, puede ser un trabajo simple si se hace de día. Pasar por el teatro municipal, la biblioteca nacional, las calles del histórico centro. El parque forestal, en donde tantos poetas se juntaban a beber y escribir. Diego Maquieira es un poeta urbano, lo demuestran algunos de sus versos, algunos fragmentos, en los cuales se deja entrever los espacios más sombríos de la ciudad, pero de una forma burlesca, irrisoria de ciertos lugares, como los restaurantes de culto, a los cuales asisten cierta *clase* de intelectuales y sujetos acomodados, como el restaurant “Les Assassins”:

*“Veníamos saliendo de Les Assassins
del restaurant Les Assassins en Chile
muy curados, curados como frambuesas
veníamos los Giogio Armani, los Gianni Versace
y los también Gianfranco Faltrinelli,
ya de regreso a subirnos a los Harrier
parados afuera frente a La Merced”*
V El purpurado de charol. Diego Maquieira.

Caminar por esos barrios que no son Santiago, en su espesura, en su complejidad y extrañeza. Lejos de toda la verdadera ciudad, de lo que es la ciudad, periferia de la que nadie desea saber ni escribir – salvo para ganar unos baratos votos – lejos, hay lugares como el barrio “Lastarria”, que gusta de un extraño gusto. Atrae como imán a una clase de sujetos extraños, extranjeros, pequeño burgueses, artistas snob, drogadictos, actores, pintores, sujetos sin identidad sexual – meros cuerpos de goce -, vendedores de objetos curiosos, vendedores de ruinas y libros de ediciones exóticas. Todos ellos pululan en

esos barrios que no son Santiago, son herpes, apéndices, fragmentos de otros lugares injertos en la ciudad. Entre la Alameda y el parque Forestal hay otra ciudad, un pequeño recuerdo de París de principios del siglo XX, un fragmento escrito, reconstruido, (dis)puesto para mostrar(se) al mundo: Santiago no es una ciudad moderna, jamás lo fue. El gran Santiago es otra cosa, otra ciudad, que hoy nos aparece en las pantallas de la tv como una ciudad sitiada por la delincuencia y los allanamientos policiales. Es una ciudad oscura, sucia, ruidosa, hedionda, un residuo de las mercancías de segunda mano. El poema de Maquieira citado, da cuenta de ese lugar inexistente, pero presente. Están ahí esos restaurantes tan especiales, con sus mesitas en la vereda, iluminadas por velitas, en las que se toman un trago esos extraños sujetos de rasgos ingleses, arios, asiáticos, africanos vestidos con ropas exclusivas, de diseñadores exclusivos italianos (cuna de la civilización etrusca), Armani, Versace y otros tan bien vestidos. Embriagados de ese licor que no somos, pero que vestimos, que en-sayamos; mareados como los Harrier a bordo del portaviones “*Caravaggio*”, muy curados de arte y buen gusto, con sus gorros de Rembrandt, y cuanta mercancía como esa puedan usar, comprar, subastar. ¿Cuánto costará hoy en día “*La lección de anatomía del doctor Tulp*”?

La Pintana es un barrio, comuna o sector sur de Santiago. Donde no se pinta nada, se hacen “graffitis” improvisados en las paredes. En extensión geográfica es decenas de veces mayor que el barrio Lastarria, y su población alcanza a los cientos de miles de sujetos. Uno puede tomar “el Transantiago”, adentrarse en las pequeñas calles de ese sector *histórico* y comprobar que ni de lejos se divisa alguien vestido con lo mejor de la moda mundial y sus diseñadores, hay en cambio sujetos vestidos de los residuos, de las ofertas de liquidación de lo que fue moda, como una resaca de lo que alguna vez – en el mejor de los casos - circuló por las pasarelas de Milán o Nueva York. No hay restaurantes de lujo para beber, pero sí *boliches* en donde los Armani y Versace de segunda mano pueden emborracharse y reír. No hay exotismos, ni injertos, tampoco extrañezas, son la regla. Obreros, operadores, cajeros, profesores, carabineros, vendedores de sopaipillas, choferes de micro, multitudes silenciosas que se aprietan en sus pequeñas viviendas, y cohabitan con las mercancías inalcanzables de la oscura ciudad real. Hasta una Universidad hay en ese sector, la de Chile.

Los Harrier esperan a estos curiosos sujetos del Lastarria, están estacionados frente a la iglesia de La Merced. Máquinas de guerra frente a frete a la institución de la religión, como mirándose de reojo antes de la guerra, aguardando atrincherados, esperando

estacionados a que alguien lance el primer misil que hará reventar en mil estrellas el firmamento. Las culturas precristianas⁶⁸ amenazan con devorar o aniquilar a la iglesia, histórica, monumento, patrimonio, testimonio edificado de un cielo con dos mil años de vacío, de un cielo en llamas por una guerra ideológica que no ha terminado, aun cuando los Harrier ya han sido dados de baja. En “La Pintana” hay también iglesias, pequeñas parroquias de ladrillo en las inmediaciones de las poblaciones de calles oscuras; pero hay una que sobresale al resto, por su tamaño, su imponencia, hermosura y místico contraste arquitectónico. Una inmensa iglesia amarilla entre Vespucio y Santa Rosa, paradero veinticinco. Entre la iglesia de La Merced y ésta hay una diferencia. Está en los feligreses, en los creyentes, en la primera son turistas que frente al templo sacan fotos o se paran a mirar sus mapas de la ciudad, las multitudes pasan indolentes, hablando por celular o desconociéndose frente a ella⁶⁹. Estos turistas, como dice Agamben, no tienen lugar sobre la tierra, para los cristianos la vida era el viaje hacia la salvación de su lugar en el cielo, hoy los turistas viajan sin lugar propio porque viven en la pura forma de la separación. En todos sus viajes los turistas encuentran la misma incapacidad de habitar que sentían en sus lugares de origen, la misma incapacidad de usar que encontraban en sus supermercados, en los espectáculos televisivos y en los mall. El turismo en sí mismo es, además, una industria, y esa es la absoluta imposibilidad de profanar.

En la otra, en cambio, en la Iglesia de Santa Rosa, son los pasajeros que van o vuelven de sus trabajos, pero que al *pasar* frente a ella se persignan, dando señal clara de respeto, sumisión y significación mecánica a los templos de la espiritualidad: “¿Dónde están los cuerpos, primeramente? Los cuerpos están primeramente en el trabajo...en el

⁶⁸ En el poemario se observa que del lado de los Harrier, hay toda una aglutinación diferente de culturas, ya sea geográficas como históricas. Yo llamo a los poemas de Maquieira, *panculturales*, pues son todo aquello que la cultura oficial desechó: Celtas, Hunos, Etruscos, Incas, Druidas, mafiosos, artistas barrocos, etc.

⁶⁹ “*La museificación del mundo es hoy un hecho consumado*” (Agamben, 109). Todas las potencias espirituales como el arte, la religión, la filosofía han ido poco a poco integrando el lugar del museo. Con “Museo”, Agamben no se refiere a un lugar físico determinado, sino más bien la dimensión separada a la cual se le transfiere lo que alguna vez fue percibido como verdadero y decisivo, pero que ya no lo es. De esta forma todo puede convertirse en museo hoy en día, y es precisamente allí donde está la analogía entre capitalismo y religión. El museo para Agamben ocupa exactamente el espacio y la función del templo como el lugar del sacrificio. De aquí la noción del “peregrino”, el cual recorría un largo viaje espiritual hacia y en el templo, como el peregrinaje que hacían los fieles hacia Santiago de Compostela, se “*corresponden hoy los turistas, que viajan sin paz en un mundo enajenado en Museo*” (Agamben, 110). La diferencia, entonces, se establece en que los fieles y peregrinos participaban de un sacrificio, separando la víctima de la esfera sagrada, restableciendo las relaciones entre lo divino y lo humano; los turistas, en cambio, celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en “*la angustiada experiencia de la destrucción de todo uso posible*” (Agamben, 110).

esfuerzo del trabajo...en el traslado hacia el trabajo, de vuelta del trabajo, a la espera del descanso, buscándolo y rápidamente dejándolo, y, al trabajar, incorporándose a las mercancías, mercancía en sí mismo, fuerza de trabajo, capital no acumulable, vendible, que puede agotarse en el mercado del capital acumulado, acumulador” (Nancy, 75).

Cuerpos de trabajo, cuerpos de moda. Cuerpos afectados por la mercancía, haciéndose una con ella, como un curioso ecosistema monetario y orgánico. Todo es susceptible de transformarse en una mercancía, las obras de arte no están lejos de ello. Algunas por su exclusividad son un verdadero fetiche, como la primera edición de “Upsilon” de Diego Maquieira.

Si todo es mercancía, cuánto costaría que el dinero recuperase su verdadera materialidad. Qué costo tendría separar el valor de uso del valor de cambio, acaso la mercancía podrá alguna vez, perder toda su capacidad de seducción. Y los sujetos dejarán de mirarse en ellas como rostros codificados tras un espejo. Son preguntas, últimas preguntas, en los bordes de nuestro tiempo, colindando un ocaso que muchos como Benjamin, Nietzsche o Baudelaire nos insinuaron. Lejanas nos parecen ahora, en este siglo de las neuras⁷⁰, pero a ellas habría que ir, buscar sus respuestas. Estos cuerpos vejados, que se codean sin mirarse en la plena indiferencia, multitudes aglomeradas en las grandes ciudades, multitudes en el aislamiento más terrible, como en el Londres de principios del siglo XIX que describiese Engels. Y a pesar de las distancias, Santiago del siglo XXI, posee esas mismas cualidades. Las antiguas iglesias del barrio céntrico se ven saturadas y opacadas por la inmensidad de los templos de la mercancía, los mall, las gigantografías publicitarias, la propaganda política, luces, edificios inmensos en cuyas oficinas se oficia el culto de la mercancía. Las verdaderas transfiguraciones de nuestra capital son como la bíblica, un Cristo sobre el monte cambiando de forma, poseyendo la multiplicidad de rostros, y nombres. Todas las formas en uno. ¿Acaso no funciona así la mercancía? Todos nosotros en ella, y no seamos hipócritas lectores – como escribía Baudelaire - ¿acaso no hemos visto nuestros rostros reflejados en esas inmensas vitrinas de los templos comerciales?

⁷⁰ “Muro de los Lamentos/Lamidos/ Paredes de Oído!/ cae un Rocket pasa un Mirage/ los ventanales quedaron/ temblando/ Estamos en el siglo de las neuras y las siglas/ y las siglas/ son los nervios, son los nervios/ El vigor verdadero reside en el bolsillo/ es la chequera/ El músculo se vende en paquetes por Correos/ la ambición/ no descansa la poesía” Rodrigo Lira. Proyecto de Obras Completas. Santiago: Universitaria, 2003.

Es el espectáculo de la multitud que describiese Benjamin en relación a las grandes ciudades y la mercancía: *“En la actitud del que goza de este modo dejó que influyese en él el espectáculo de la multitud. Pero su fascinación más honda consistía en no despojarle, en la ebriedad en la que le colocaba, de su terrible realidad social. La mantenía consciente; claro que como todavía son capaces de ser conscientes de circunstancias reales los embriagados”* (Benjamin, 75). Y los embriagados sobran en el poemario, son los pilotos mismos de los Harrier:

*“Teníamos fuerte afición al vino
le rendíamos culto a los racimos de uva
y éramos arrogantes, crédulos
pendencieros”*
Ars Vitae. Diego Maquieira.

Son estos jóvenes aventureros, guerreros, amantes y embriagados sujetos/voces/discursos, los que presenta Maquieira en su poemario *“Los Sea Harrier”*, para remecernos un poco, para aliviarnos de este opio comunicacional de la transición que no transita, para llamarnos nuevamente a la lucha, para invitarnos a beber en las oscuras calles del ruidoso Santiago.

9 - La belleza que desconocían las lenguas

*“No quiero ni demostrar, ni sorprender
ni divertir, ni persuadir
Aspiro al fin de mí mismo en vida
y sin la constatación de mi muerte”*
Brando. Diego Maquieira.

9.1- Poeta dionisiaco

Todos los miembros de la tripulación del Caravaggio, portaviones a vela, tienen en común la característica de beber. Son alcohólicos, hedonistas, epicúreos y gozan sin un porvenir claro. Los poemas están plagados de momentos así, un relajamiento de la moral para desactivarla explotando todo lo que ella misma ha desterrado. La luz que los Harrier intentan rescatar comienza desde el vaso de vino que Cristo transfiguró del agua. El exceso de vino, volar en un mar mareado. Un portaviones ebrio ¿Rimbaud? Es el piso mínimo desde donde despegan los “acojonantes Harrier”. Un cuerpo de metal es el portaaviones a vela que se hunde por el placer de concebir bellezas desconocidas.

El poemario es un cuerpo escritural ebrio, de forma que permite relajarse en visiones que la sobriedad no permitiría. En todo momento las “voces” están bebiendo:

*“Subamos a las cabinas de los Harrier
Antes de haber digerido las ostras
Aún hinchados de vino Bellaterra”*
El deleite vedado. Diego Maquieira.

Son una tribu desconocida u olvidada de la historia oficial, todo el “panculturalismo” que habita en las voces de los poemas deviene ahora como un redescubrimiento en el verbo poético de los Harrier. Es un “hacer salir” a la luz aquello oculto, la palabra latente que mencionaba Huidobro, y qué mejor que hacer hablar a estos pilotos ebrios que provienen de todo ese mundo. Yo los llamo una tribu milenaria ebria que sale a deseclipsar el firmamento. Están colindando la locura misma, cuerpos de goce y disfrute, que transitan en todos los espacios aéreo-imaginarios.

Lo dionisiaco para Nietzsche tiene relación con la embriaguez, y quienes siguen a ese dios tienen una vida ardiente que contrasta con la salud de aquellos que lo rechazan, y es bajo este sentimiento donde la naturaleza vuelve a ocupar su sitio y se reconcilia con

el hombre, la cual se presenta mediante esta embriaguez, *“el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte”* (Nietzsche, 46), y con ello va también ligado la música, como la esencia misma de este dios, es su voz. De manera que por un lado se presenta el mundo de imágenes del sueño que es la esencia o pulso apolíneo, *“cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual”* (Nietzsche, 48), pues habita en el mundo espiritual de los sueños; mientras que por otro lado está la *“realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad”* (Nietzsche, 48). El sujeto que es capaz de conciliar estos dos estados logra percibir su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *“en una imagen onírica simbólica”* (Nietzsche, 49).

Esa imagen onírica simbólica dionisiaca es la que despliegan los Harrier, pero esta tradición la toma nuevamente de los poemas de Huidobro, el cual en el prefacio a *“Altazor”* está trabajando desde el *“Zaratustra”* de Nietzsche. La muerte de Dios y la muerte innegable del hombre: *“La vida es una viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer”* (Huidobro, 59). En Maquieira la unidad de Baco, que es la unidad del hombre artístico está en el *“nosotros”*, hablantes o voces de los poemas, por medio de los cuales se va dando toda la potencia de imágenes.

Nietzsche habla de una tensión entre las pulsiones más profundas de los hombres que son las pulsiones dionisiacas y las leyes severas de Apolo que contenían aquellas, dichas pulsiones son orgías con un significado de redención, pues *“sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del principium individuationis se convierte en un fenómeno artístico”* (Nietzsche, 51), en aquellas festividades la naturaleza solloza el desgarramiento del hombre con el mundo. Es de notar aquí que muchas de las ideas místicas que se presentan en los escritos de Nietzsche, tienen una profunda raíz oriental, que colinda con las tradiciones budistas, las cuales fueron aprendidas en occidente principalmente por Schopenhauer, y en tal sentido Nietzsche nos dice que la aniquilación del velo de Maya, por el hombre griego, se da en el ditirambo dionisiaco⁷¹, en las que *“el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas”* (Nietzsche, 51). Se rasga por completo en tal exaltación dicho velo, donde todos los antiguos símbolos caen y deben rearmarse

⁷¹ *“El ditirambo es una canción cultural en honor de Dionisio, y posteriormente de otras divinidades, en el que solían alternar el solista y el coro”* (Sánchez, 280).

nuevas significaciones simbólicas por medio de un lenguaje nuevo, de una belleza nueva. Y eso no implica tan solo las palabras, sino también el cuerpo en sus gestualidades: *“no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”* (Nietzsche, 52). Es una nueva totalidad, *“después de haber dejado atrás el porvenir”*, la creación de una nueva realidad en la poesía necesita de este estado embriagador de la consciencia, el cual debe quebrar los cuerpos para crear una nueva belleza.

¿Tal ditirambo podría ser esa comicidad que abunda en los poemas de Maquieira? Si pensamos que el ditirambo como género griego se realizaba en coro, pareciera ser que las voces de los Harrier, dirigidas por mafiosos, están insufladas del demonio Sileno⁷², sobre todo en esas ansias de buscar la muerte:

*“Y si veíamos en peligro la vida
de nuestras mujeres y la nuestra
nos dábamos muerte por gusto continuo”*
Ars Vitae. Diego Maquieira.

Pero esas ansias de muerte del demonio dionisiaco están llenas del juego coral de los ditirambos, llenos de ese fuego divino, en torno al cual beben todas las voces-piloto de la obra. Porque beber y morir son los tempos de esta guerra de nadie, cuyo fin el último es el más innecesario:

*“La vida nos estaba embargando de júbilo
ma luego enfilamos rumbo al desierto
a tomarnos el reino de Dios por la fuerza
para el salto de la luz
para el desecclipse del firmamento”*
La vida nos estaba embargando de júbilo. Diego Maquieira.

⁷² *“Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dionisio, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demonio; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: “Estirpe miserable de una día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor es segundo lugar es para ti – morir pronto”*” (Nietzsche, 54).

Comicidad de corte paródico, ansias de muerte y embriaguez lúcida son la tríada temática principal que motiva en la creación de un nuevo lenguaje poético, que busca el deseclipse del firmamento, como mencioné antes.

9.2 Luces y sombras

El fin último de las voces que guerrean en los Harrier es deseclipsar el firmamento. Se supone que el cielo ha sido oscurecido por dos mil años de vacío. Tomarse el reino de Dios implica recuperar toda la luminosidad de aquellos que viven en las tinieblas. Entonces el viaje es el opuesto a “Altazor”, que cae en su paracaídas soportando el interminable viaje pesimista hacia la muerte. Pero en este poemario el viaje se inicia desde las sombras infernales, para hacer ascender el mar a los cielos y ahogar a quienes detentaban el poder en el firmamento:

*“Nunca hubo tan grande desdén en una matanza
Ni a los aliados hunos se les sopló por radar
que les íbamos a subir el mar a los Phantom
hasta ahogarlos en el firmamento,
porque el mar empezó a subir hasta el cielo
donde las alas no les servían ni de remos”*

La primera cruzada. Diego Maquieira.

Porque son las sombras del mar, en donde se ocultan todas las “panculturas” del mundo dionisiaco que habita en los Harrier, aquellas que deben recobrar la luz, a bordo de un avión de guerra para contemplar el cielo. Son los prisioneros de la luz, Celtas, Etruscos, Hunos, Druidas, etc. Ser un prisionero de la luz, privado y encarcelado en la oscuridad, es condición de muerte. Como el cuadro de Rembrandt, “*La lección de anatomía del doctor Tulp*”, la sombra que cae sobre los ojos del asesino muerto⁷³, y ello es lo que denota y muestra el hecho. Mostrar la muerte como sombras nos lleva a ver en el imaginario poético de los Harrier, a todo el cielo muerto: “*en un cielo con dos mil años de vacío/ parados esperando la consagración de las utopías*” (Maquieira, 91), “*El cielo*

⁷³ La contradicción oximorónica del cuadro de Rembrandt es notable, pues como expliqué en la parte 3, el doctor Tulp hace una disección del asesino, del cadáver del asesino-muerto. El sujeto que se supone que mata está muerto, y por ello es condenado a la exposición denigrante de su cuerpo, o de lo que fue su cuerpo. En ella será objeto de estudio, el cuerpo que se estudia para la anatomía es un cuerpo muerto.

salió de noche como un contraeclipse” (Maquieira, 90). El cuerpo necesita luz para ser diseccionado y mutilado, observado en sus partes íntimas. Todo anatomista en la escritura pierde su pudor, cuando la sangre de los versos cae como efluvios de uvas fermentadas y la muerte llega a aquellos sujetos apolíneos que han eclipsado dos mil años el cielo, en su distante desdén ceremonial y conciliar.

El poemario está centrado en estas contradicciones, en la “paradoxa” de los eclipses. Se sabe o se piensa que el eclipse es un fenómeno astronómico cuando la luna se superpone al sol, opacando su luz en algún lugar de la tierra, es un fenómeno que ocurre en los cielos, en el espacio en donde habita lo poético para Maquieira. Pero si es la tierra la que se alinea (o interpone) entre el sol y la luna, entonces el eclipse es lunar y provoca ese fenómeno de contraluz que permanece tenso en los Harrier, fenómeno constante de lucha, amor y muerte. Pero por sobre todo de un lenguaje que renace en cada misil de estos aviones de guerra, porque usar una máquina de guerra para crear es lo más hermoso de puede hacer la poesía, es desactivar por medio de todo el potencial creativo del lenguaje las atrocidades de este mundo apestosamente posmoderno, hasta el infinito:

*“Volábamos con el mar arriba de los Harrier
volábamos a devolvérselo al desierto
después de dos milenios de sed
y de alucinaciones de pesadilla:
Demonio tentando a Jesús con infierno
Jesús tentando a Demonio con paraíso”
Dejamos caer el mar. Diego Maquieira.*

“La centuria balbucea el fin de la lengua”, el advenimiento de la guerra está en la muerte del lenguaje, y desde esa lengua adversa que cae con el desecclipse - entendido ahora como un nuevo giro de la Tierra, para así despejar el contraluz del eclipse - deben nacer los nuevos versos, los Harrier son el nuevo “*Canto V*” de Huidobro, pero esta vez redimido, no en caída, sino en ascenso “*constante más allá de la muerte*”. Por ello Maquieira va hacia el espacio, a la NASA, en búsqueda de lo desconocido, de lo que no existe en las palabras de la tierra, quiere encontrar como una supernova o galaxia inexplorada la magia latente en todas las palabras. Ahí entonces cobra “cuerpo” la parodia del soneto de Garcilaso.

Existe un arriba y un abajo, como parte de este contraste de luces y sombras:

*“Abajo se estaba dando una guerra de sórdidos
y ya no era cosa de salir del asombro”*

III Nuestra Lengua Adversa.

Este contraste denota los dos mundos, o submundos que pugnan en el interior de los sujetos, el cielo y el infierno. Pero ambos habitan en llamas, alternativamente en un lugar y en otro, de forma que esta tensión se transforma en el claroscuro de la obra. Un juego de luces que proviene de los cuadros de Rembrandt en el barroco, que atraviesa los momentos más crueles de la Inquisición, y que llega a estos poemas convertidos en una belleza nueva. Ya no sirve de nada salir del asombro, pasmados en esa contraluz. Los prisioneros de la luz, escondidos en todos los eclipses cobran vida en las voces del poemario, en el lenguaje, en la escritura llena de tensiones que lo descolocan constantemente. Eclipses y contraeclipses, son la vida y la muerte, el arte y los dogmas que se juegan en esta guerra hasta el fin de los tiempos.

9.3 Erotismo y Muerte

La oscuridad de la muerte aparece como un viejo camino que siempre se debe recorrer. La muerte es necesaria, es la “conditio sine qua non” para que el cuerpo sea fragmentado. No hay fragmento sin muerte, las parcas que tejen nuestros hilos escriben las texturas de todo poeta, son ellas los verdaderos “demonios” de esta tesis con olor a cadáver. Y su antigüedad es mayor a la de cualquier dios ambulante y comercial, sentadas como arañas expectantes, ¿no oyes las risitas de sus pasos confundidos con los tuyos, en la noche llena de eclipses? El asesino es el poema expuesto como cadáver para la pintura de la disección a contraluz. O el lector que se confunde en los hilos de este arcano despiadado signado por ellas tres.

¿Pero si el corpus está anestesiado? Entonces hay vida, en la anestesia de los cuerpos dormidos y partidos. Podría creerse que el cuerpo expuesto en la pintura de Rembrandt – si se hubiese pintado en nuestra época – estaría dormido, anestesiado y no muerto. Es la condición estética contra la que la poesía debe remecer, despertar los cadáveres anestesiados de los cuerpos vivos fosilizados. Y ese paso ve en la construcción poética del lenguaje mismo, en la erotización de los versos y en los impulsos de juego y muerte.

Para Schiller mediante tal impulso de juego de los sujetos en la poesía, se puede llegar al mundo de las ideas sin abandonar el mundo sensible. El juego es símbolo de la humanidad para este autor. Es la forma de la vida pues expresa lo interior del sujeto, sus anhelos y sueños. Por ello él sólo debe jugar con la belleza, el hombre “*sólo es enteramente hombre cuando juega*” (Schiller, 241). Esta es la forma como el sujeto puede ver cumplida su libertad, mediante el juego de la apariencia estética, la cual debe ser como se ha dicho, esencialmente bella⁷⁴.

Ahora bien, la función del impulso de juego es “*suprimir el tiempo en el tiempo*” (Schiller, 225), anular el cambio en lo estático, en la permanente impermanencia, ese es el carácter instantáneo de la experiencia estética. Esta supresión del tiempo en tal *experiencia* es el don como tendencia a la divinidad. Es una propuesta laica del éxtasis religioso basado en la *visio beatifica*⁷⁵, en donde el hombre vuelve a encontrarse con la divinidad, con su propio estado divino mediante este impulso de juego, reconciliando la secularización del pensamiento moderno-racional, y a la vez, superando los dogmas.

En la historia de occidente, el profesor Grínor Rojo en su tesis tercera, nos dice que hubo una sustitución de lo sagrado por lo estético; de forma que a “*lo estético se le asigna la tarea de reemplazar a lo sagrado, en las conciencias de los individuos de la nueva edad moderna, esto con el fin de contrarrestar el estado de alienación de una filosofía reaccionaria y mitificadota de la edad premoderna*” (Rojo, 51) sin que a esa materialización se les destinen los recursos suficientes. El arte podría ser entonces aquello que le devuelve al espíritu sus torres y murallas derribadas, aquello que satisfaga los vacíos anestésicos en la actualidad. Queda así demostrado que al arte se le asigna un lugar tan alto como la religión y la filosofía.

Y los Harrier van en esa misión, como mencioné más arriba, la muerte de Dios es saneada por esta belleza del lenguaje poético, en que la existencia de un espacio divino carece de sentido. El poema “*Rapto de la catedral del Cuzco*” da cuenta de esta sustitución estética:

⁷⁴ La belleza no puede ser objeto de intuición, en cuanto “*forma de una forma, necesita ella misma de un símbolo para poder ser contemplada en cuanto intuición. De ahí que la belleza se halle al mismo nivel que la moralidad. La esencia de la condición humana es el misterio que se revela en el símbolo de la belleza*” (Feijóo, LXIX).

⁷⁵ La *visio beatifica* se define como: “*El carácter de totalidad, simultaneidad, por la ausencia de determinación racional (en cuanto instrumentalización), por la singularidad, la transparencia comunicativa universal (general a toda la especie humana) y por el carácter de experiencia dichosa*” (Feijóo, LXVIII). Esa experiencia dichosa, es la de la representación artística según Schiller.

*“Y mientras la sacábamos del Cuzco a remolque
íbamos dejando un cráter de ancho rastro
que cabía una doble fila de ríos jordanes
hasta que metimos la catedral al mar
rodeada de boyas
y ayudados por esclusas contra mareas
la subimos a cubierta para zarpar”.*

Rapto de la catedral del Cuzco. Diego Maquieira.

¿A quién se hubiera imaginado el robo de una Iglesia, una de las más antiguas de América? Es casi como eliminar de golpe la historia europea en nuestro continente, porque el Cuzco fue la capital de la civilización Inca, que como las otras, fue suprimida – por no decir exterminada – por la iglesia católica española. Allí la condición del juego que anula el tiempo en la belleza estética, en la más pura ironía creacionista:

*“con la catedral ya arriba del Caravaggio
con el mar soltando las amarras
entramos los Harrier a la nave central
y los hacíamos volar por dentro
y pasearse en el aire y como muy educados
haciéndole visitas a los santos”*

Rapto de la catedral del Cuzco. Diego Maquieira.

El rapto sucede en el corazón mismo de nuestro continente. Y ese lenguaje creador de realidades poéticas fue capaz de hacerlo. Pero la osadía de Maquieira va aun más lejos, porque la catedral la terminan sujetando en medio de las estrellas:

*“y ahí sujetándola en medio de las estrellas
ver salir a Dios de sus confines
mientras metidos en la quilla de El Caravaggio
vivíamos el amor con agravantes
y hacíamos olas que se levantaban
del mar como espaldas de hombres salvajes
sacudiéndose la vida”.*

Rapto de la catedral del Cuzco. Diego Maquieira.

Porque qué puede ser más hermoso que ver salir a Dios de sus confines en la tierra, para posarse de una vez por todas en el cielo, porque el efecto de este poema se da no en el símbolo como lo hacía Huidobro, sino en los desplazamientos rizomáticos de la metonimia, donde está la casa o Iglesia, está Dios. Donde están nuestros cuerpos estamos nosotros, sin un más allá trascendente que nuestro ser/estar aquí y ahora. El

cuerpo que se desplaza a la arquitectura de una Iglesia, leída como el cuerpo de Dios, pero también entendida como una nave, que viaja al espacio, para encontrar nuevos mundos e imaginaciones en las que el Dios de los artistas (Baco) debe posarse. Luego el sexo desenfrenado, ¿como una misa? Sacude la vida de las voces en el interior del portaaviones espacial (portacatedrales). Ello sin duda es una experiencia en que el tiempo y todos los tiempos se suprimen en lo estético.

Es este mundo neoliberal, con sus mecánicas de homogenización y alienamiento de los cuerpos de trabajo, que se le hace ajeno a todos los sujetos sintientes de forma que esencialmente la intención poética está dada en ese escabullirse como un topo que hurga en lo desconocido de su subjetividad, en lo profundo de su ser, más allá de su falsa consciencia, ahí en ese punto, el arte lo puede despertar. Y ello está en los cielos, en el firmamento, desecipsandolo en esta guerra de la poesía y las bestias.

Pero este poemario busca reencontrarse con los antiguos ideales estéticos por medio de una propuesta neovanguardista. En lo profundo refleja el desgarramiento de todo el arte moderno, desde la escisión de la sociedad y la literatura a principios de la modernidad. Los intentos estéticos por volver a unirlos han sido enormes, no obstante se debe perseverar en tal intento. Y ello da cuenta las pulsiones de Eros y Tánatos, que cruzan todo el poemario como fuerzas de voces

*“Preferíamos la muerte
A perder la libertad
Y llevábamos la alegría del amor”*
Ars Vitae. Diego Maquieira.

El poema que acabo de citar es uno en los que más se erotiza el lenguaje. Es casi una declaración poética de vida, unírnos en el arte, como lo pensaba Schiller. Son las tribus marginadas de la luz las que hablan por el hablante, los etruscos, antigua cultura del valle del Lacio, en que sus goces de la vida son aquí el espíritu que insufla los goces escriturales. El corpus escritural se sexualiza, hasta los límites del desgarramiento:

*“Éramos serios y semifabulosos
y adorábamos a nuestras esposas
que adoraban el falo y el oro”*
Ars Vitae. Diego Maquieira.

Serios y fabulosos solían ser los Celtas, los Hunos, los Incas y todas las tribus libres que disfrutaban del amor y la guerra, sin la culpa y el pecado. Por ello cuando el mundo en su locura abrazó el cristianismo los cielos se eclipsaron. Pero dichos espacios apolíneos fueron reemplazados por la razón, quedando un lugar vacío que sólo la poesía y el arte pueden ocupar. Es la sustitución de lo sagrado por lo estético, por el juego de la belleza y el descubrimiento creacionista de nuevas formas en el lenguaje. La Antigüedad más primitiva de Europa habita en las voces de los poemas, y también la antigüedad americana, pues irónicamente los Harrier se escondían en el río de Machu-Pichu: “*desde nuestros hangares fondeados/ en el cañón del Urubamba, mama Perú*” (Maquieira, 90), allí habitaban las máquinas infernales que permiten a todas las voces ocupar un lugar en el cielo. Y el mismo hablante de los poemas se identifica con los prisioneros de la luz, los prisioneros de los dogmas cristianos que en este poema mueren como hojas en el otoño.

“*Levantamos un faro*” mantiene el mismo tono provocativo e irónico de “*Ars Vitae*”. Pero además apunta hacia algo mayor. El sentido escritural, las superficies de inscripción, en que es el artista moderno el que sufre las maldiciones y excomunión en “*Aide Mémoire*”⁷⁶, pero que logra ser redimido en el faro de papiros que nos conduce a la antigüedad escritural. Allí en el faro guardaban todos los vinos, para echarse a beber con mujeres, “*pero no hacíamos nada para la posteridad*” (Maquieira, 113). El goce erótico de la poesía es el mismo siempre, sexo ebrio con las mujeres o “clonas” (vírgenes putas) que ayudan en la lucha a los Harrier. Entre más se acercan estas voces a los peligros de la muerte, más deben erotizarse:

*“Ma a veces maravillados por un Mirage
por una clona que nos hacía los ojos
asaltábamos a la sexta flota española
y promovíamos graves desórdenes bajo cubierta
Pero no hacíamos nada grande la verdad
Abusábamos del amor
del ocio y del porvenir
y bebíamos hasta moverle el piso al mar”
Levantamos un faro. Diego Maquieira.*

⁷⁶ “*Por la decisión de los ángeles, y el juicio de los/ santos, excomulgamos, expulsamos, execramos y/ maldecimos a Baruj de Espinoza, con la aprobación/ del Sto. Dios y de toda esa Sta comunidad.../ Ordenamos que/ nadie mantenga con él comunicación oral o escrita,/ que nadie le preste ningún favor, que nadie/ permanezca con él bajo el mismo techo o a menos/ de cuatro yardas, que nadie lea escrito o/ transcripto por él*” (Maquieira, 101).

Bebían hasta dejar al mar mareado, es la condición embriagante que cruza esta obra: el juego de la muerte y el sexo desenfrenado.

Escisiones inconclusas:

Estas palabras no pretenden terminar todo este trabajo. Un ensayo no necesita de conclusiones tipo cerrazones herméticas. Pretender que toda esta escritura pueda ayudar a comprender de la mejor forma el poemario de Diego Maquieira, es un error. Tan sólo son los trazados de un mapa, un primer mapa de los viajes en elipsis de los Harrier. Ellos no pretenden terminar aquí, es mi escritura la que muere en este momento. Termino con estas líneas mi licenciatura, aquí termina literatura. Al menos el tiempo necesario para recuperarme de la resaca del viaje.

Creo saber que pude haber escrito mucho más, hacer aquí alguna comprobación de pseudotesis, pero nunca fue ese mi camino, mi errar a bordo de la flota de los ebrios pilotos. ¿Qué otras lecturas podría haber hecho de este poemario? Infinitas posibilidades para este cuerpo eterno, porque un verdadero texto o poemario es eso, un cuerpo eterno y dispuesto como materia muerta para fragmentarse hasta el infinito sin dar jamás con el secreto último.

Intentar dar cuenta de todos los caminos de abertura del cuerpo por medio de este mapa escritural es un goce ciego en la locura. Un placer onanista que espera algún mérito en la lectura de otros, tal y como se preguntó Barthes: “*¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector?*”. No hay tesis que se escriba para uno, aunque se escriba de uno – por medio de otros – se leerá. Habrá de ser juzgada, porque el juicio es lo único que da a la razón su “razón” de ser. El juicio del placer. Mi cansancio luego de escribir a bordo de una flota perdida por miles de años sirve como testamento de mi trabajo y delirio.

Todo ello son los peligros de mi lengua adversa, entre la escritura de eclipses y la belleza que desconocían las lenguas. Este ensayo es un faro olvidado de papiros perdido en medio de un mar en los cielos. Que los Harrier me otorguen un lugar en el Atolón Luciferino, necesito dormir un buen tiempo.

Bibliografía:

- Adorno, T. W. *El ensayo como forma en Notas sobre literatura*. Barcelona, Ariel, 1954.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI editores, 1993.
- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Benjamin, Walter: *El narrador*. En: Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid, Editorial Taurus, 1991.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Berman, Marshall: *Brindis por la Modernidad*. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta. 2001.
- Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.
- Contreras, Juan. *Rembrandt: Grandes maestros de la pintura*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2008.
- Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Derrida Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- . *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971.
- . *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Minuit: Valencia, 1976.
- Eagleton, Terry. *Ideología*. Barcelona, Ed. Paidós, 1997.
- Fauré, Oliver. *La mirada de los médicos en Historia del cuerpo: Volumen 2*.
- Genette, Gerard: *Umbrales*. México, Siglo XXI, 2001.

- Gramsci, Antonio. *Antología*. México, Siglo XXI, 1999.
- Habermas, Jürgen: *Modernidad, un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.). *El Debate Modernidad Pos-modernidad*.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas de Vicente Huidobro*. Trad: Hugo Montes. Santiago. Andrés Bello, 1976.
- . “*Altazor-Temblor de Cielo*”. Madrid: Cátedra, 1998.
- Jameson, Fredric. *Posmodernismo: El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Kant, Emmanuel. *Textos estéticos*. Santiago: Andrés Bello, 1983.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas: Una crítica de la vida*. Santiago: Lom, 1997.
- . *Porque escribí*. Santiago: Fondo de cultura económica, 1995.
- Lira, Rodrigo. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago: Universitaria, 2003.
- Mandressi, Rafael. *Diseciones y Anatomía en Historia del cuerpo humano, volumen 1*.
- Maquieira, Diego. *La Tirana-Los Sea Harrier*. Santiago: Tajamar, 2003.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: Arcis/Lom, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la Tierra*. Buenos Aires, 1974.
- Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Ideología y Utopía*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rojó, Grínor. *Las armas de las letras*. Santiago, Lom, 2008.
- . *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, Lom, 2001.

Romero, Francisco. *Historia de la filosofía moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Raymond, Williams. *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós, 1981. “Hacia una sociología de la cultura”.

Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.

-Feijóo, Jaime. Estudio introductorio en *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI, 1992.

Páginas Web:

Artículos extraídos de:

[http://www.memoriachilena.cl/temas/documentos.asp?id_ut=diegomaquieira\(1951-\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/documentos.asp?id_ut=diegomaquieira(1951-))

-Serrano, Margarita. "Misil de alto vuelo". *Mundo Diners Club*, (132): 12-16, noviembre, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1994.

-Quezada, Jaime. “Sentidos a todo vapor”. *Reseña*, (15): 22-23, 1994. Ubicación: - Sección Referencias Críticas MAQ1994.

-Schopf, Federico. “Lenguaje ajeno”. *El Organillo*, (9): 14-15, noviembre-diciembre, 1987. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1987.

-Hoy: Maquieira y su primer Compact de Poesía en Chile. *El Mercurio*, Santiago, 25 de mayo, 1993. Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1993

-Martínez, Paloma. “Ahora la poesía viene en disco compacto”. *Las Ultimas Noticias*, 25 de mayo, 1993 Ubicación: Sección Referencias Críticas MAQ1993.

www.rae.es

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/tesis.htm>

<http://www.elmostrador.cl/vida-en-linea/2010/12/02/la-nasa-descubre-atmosfera-en-una-supertierra/>