



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

Universidad de Chile

Chile

Ayala, Matías

DESCENTRAMIENTO Y COLECTIVIDAD EN LA OBRA DE DIEGO MAQUIEIRA

Revista Chilena de Literatura, núm. 75, noviembre, 2009, pp. 7-27

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233410007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

[redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## I. DOSSIER:

### POESÍA CHILENA E HISPANOAMERICANA HACIA EL BICENTARIO

#### DESCENTRAMIENTO Y COLECTIVIDAD EN LA OBRA DE DIEGO MAQUIEIRA<sup>1</sup>

*Matías Ayala*

Universidad Alberto Hurtado

maayala@uahurtado.cl

#### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo se estudian los sujetos y sus formas de agrupación en dos volúmenes de poesía de Diego Maquieira: *La tirana* y *Los sea harrier*. En *La tirana*, los sujetos se encuentran fuertemente descentrados y relaciones de afiliación son definidas por colectividades que destacan por su uso de la violencia: la mafia y la Inquisición (la combinación de ambos rasgos se presentan aquí como una alegoría política de la dictadura). En *Los sea harrier*, en cambio, hay sujetos más coherentes y las relaciones sociales también se encuentran más formalizadas en ejércitos o bandas que se pelean. La alegoría política continúa, solo que ahora se trata de la transición política chilena.

**PALABRAS CLAVE:** Diego Maquieira, poesía, política, alegoría, violencia, dictadura, transición.

*This article proposes a study of subjectivity and of the various forms of socialization present in two poetical works by Diego Maquieira: La tirana y Los sea harrier. In La tirana the subjects are clearly marginalized and the social relationships are defined by violent collectivities or institutions: mafias and the Inquisition (this characteristics are portrayed as a political*

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro del proyecto Fondecyt de postdoctorado N° 3070061, Conicyt, Chile.

*allegory of the Chilean dictatorship). In Los sea harrier, on the other hand, there are more articulate subjects and the social relations are also more formalized in armies which are fighting each other. Political allegory is also present in this book, but it deals now with the Chilean political transition.*

*KEY WORDS: Diego Maquieira, poetry, politics, allegory, violence, dictatorship, transition.*

La obra memorable de Diego Maquieira (1951) se compone tan solo de dos títulos: *La tirana* (1983) y *Los sea harrier* (1993). Esos volúmenes han tenido una suerte disímil. Por una parte, *La tirana* ha sido reconocido como uno de los libros de poesía importantes publicados en Chile bajo dictadura; ya es un hecho común el que aparezca registrada en recuentos, revistas y antologías nacionales y extranjeras. *Los sea harrier*, a su vez, ha sido entendido como una continuación interesante de *La tirana*. No obstante, la crítica sobre estos volúmenes ha sido escasa y fragmentaria. Los comentaristas, con entradas diversas, se han visto en la imposibilidad de articular una lectura más completa o acuciosa de la obra de Maquieira.

Las razones de esta carencia crítica han de encontrarse en la complejidad dialógica de *La tirana* y *Los sea harrier*, que contiene una enunciación saturada, caracterizada por una combinación de jergas orales y registros de escrituras del pasado, cultas, vulgares e informales. En efecto, los poemas de Maquieira tienen la forma enunciativa de documentos, paráfrasis o traducciones, lo que le permite atravesar diferentes épocas y juntarlas en un texto<sup>2</sup>. Además, el autor es un experto en alusiones sugerentes y auráticas por la amplitud de contextos con los que se ligan<sup>3</sup>. Todos estos elementos

<sup>2</sup> Por ejemplo, el poema “Domingo” de *La tirana*, que es la edición de un relato de un Auto de fe de la Inquisición en el siglo XV en Toledo, o “El antiguo testamento chileno”, edición de un pasaje de las primeras páginas de la *Historia general del reino de Chile* de Diego de Rosales. Además, en *La tirana* hace paráfrasis a poemas de Ted Hughes y Emanuel Carnevali. Por su parte, en “Aide mémoire” de *Los sea harrier* hace paráfrasis de la excomunión de Baruch Spinoza y en “En un cielo con dos mil años de vacío” transcribe el soneto XXXVIII de Garcilaso de la Vega (“Estoy continuo en lágrimas bañado”) (91) como si el hablante se lo recitara a una mujer. Además, en *La tirana* trabaja con las películas *2001 Odisea en el espacio* de Stanley Kubrik (82) y *La balada de Cable Hogue* de Sam Peckinpah (26-7).

<sup>3</sup> Poetas y pintores renacentistas, personajes de la historia de Iglesia Católica, actores y directores de cine, gángsters y mafiosos norteamericanos, marcas internacionales de ropa (perfumes, alta costura), etc.

producen en sus textos desplazamiento y fragmentación del yo, los que combinados con especulaciones teóricas o proféticas, agrupaciones violentas e informales, mezclas de temporalidades, elipsis sintomáticas y alegorías políticas encriptadas, se asocian a la retórica neovanguardista de la poesía chilena que emerge a finales de los años 70.

Para ordenar la lectura de los libros de Diego Maquieira en las siguientes páginas, me detendré en dos elementos que están íntimamente ligados: por una parte, los sujetos que pueblan y hablan en sus poemas y, por otra, las formas de agrupación y afiliación que sostienen entre sí. Como los lectores de Maquieira adivinarán, los sujetos en *La tirana* se encuentran fuertemente descentrados: hay un desfase entre la voz y el cuerpo, una fractura marcada por la violencia y la incapacidad para construir una identidad personal estable. Quizás debido a esto, su colectividad y relaciones de afiliación son antagónicas y agrupadas en bandas y mafias definidas por la violencia. *La tirana*, mediante una yuxtaposición temporal, combina, por una parte, la Inquisición del siglo XVI, que escenifica los conflictos culturales de América Latina en términos de imperio y mestizaje, y por otra, la mafia urbana del siglo XX. El contraste entre Inquisición y mafia manifiesta la inestable relación entre la ley y violencia. En *La tirana*, ambos elementos tensan los descentramientos y la violencia como alegoría de la dictadura política y la liberalización económica. En *Los sea harrier*, en cambio, hay sujetos coherentes –tanto individuales como colectivos– cuyas relaciones son institucionales. El poeta (o la voz narrativa) da coherencia a los textos, los cuales se presentan como dos bandos enfrentados: epicúreos y dogmáticos, que sostienen luchas que combinan un discurso caballeresco con el despliegue visual del cómic. La alegoría continúa en *Los sea harrier*, pero ahora se trata de una alegoría propia de la transición política chilena, que neutraliza el conflicto, institucionaliza la violencia y utiliza profusamente la alusión a obras de arte y marcas de productos como cifra del libre mercado.

## DESCENTRAMIENTO DEL SUJETO EN *LA TIRANA*

Tal como se mencionó anteriormente, uno de los rasgos característicos de la poesía de Maquieira es la yuxtaposición de registros orales y escritos. De esta manera, su enunciación consiste en dar forma a monólogos dramáticos, discursos, apóstrofes o diálogos. Estos son atribuidos a personajes que hablan, cuentan infidencias o recuerdan, que declaman con pasión o hasta perder el

control. La concepción romántica de la poesía como *expresión subjetiva* es mantenida por Maquieira, pero con la particularidad de ficcionalizar a sus personajes. En efecto, sus monólogos dramáticos se hallan traspasado de estas emociones y sentimientos y se ponen en escena teatralmente a través de deícticos y la acumulación sistemática de cláusulas<sup>4</sup>. Por esto, vestimentas, muebles, decorados y salones son especialmente importantes, ya que forman parte del escenario en que las voces y los sujetos toman cuerpo. Tal como sucede en la obra de Enrique Lihn de los 70 y los 80, la teatralidad de Maquieira combina a un tiempo rasgos melodramáticos, paródicos y políticos.

Excesos también se cometen en un nivel gramatical y sintáctico, ya que con persistencia se sobrepasan estas reglas. A veces, la invención de expresiones o las alteraciones gramaticales conducen a una exageración teatral, que bordea indistintamente el paroxismo emocional, psicológico o cognitivo. Lo mismo sucede en la obra de Raúl Zurita, en donde las libertades gramaticales tienen una función *expresiva*. Da la impresión de que la emoción no solo excede la capacidad del sujeto de tolerarla, sino que ella lo desfonda y descentra de cualquier certeza. En un plano psicológico, estas marcas son cifras de evidentes desórdenes de personalidad. En un plano social, estas licencias son rúbricas de un habla pervertida y perversa, de alguna jerga urbana o tribal. En uno literario, son muestras de una voluntad neovanguardista.

Los personajes que habitan en estos libros, en especial en *La tirana*, son de cierta manera paradójicos, ya que se arman a partir de monólogos esperpénticos e históricos, que combinan violencia y obscenidades, reproches y humor. Si bien este exceso produce un distanciamiento en el lector, también humaniza a los personajes, lo cual permite la identificación del lector. Por ejemplo, véase el repetido uso de palabras como “feroz”, “amor” y “volada”.

El primer poema de *La tirana* “La tirana I (Me sacaron por la cara)” es una presentación del personaje principal del libro, que da el tono a la obra.

Yo, La Tirana, rica y famosa  
la Greta Garbo del cine chileno  
pero muy culta y calentona, que comienzo  
a decaer, que se me va la cabeza  
cada vez que me pongo a hablar

<sup>4</sup> Agradezco algunas de estas observaciones a Claudia Escobar Bello.

y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez.  
Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes  
Antes, todas las noches y a todo trapo  
Ahora no.  
Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia  
cuando no hay nadie  
porque me gusta la luz que dan ciertas velas  
la luz que le dan a mis pechugas  
cuando estoy rezando.  
Y es verdad, mi vida es terrible  
Mi vida es una inmoralidad  
Y si bien vengo de una familia muy conocida  
Y si es cierto que me sacaron por la cara  
y que los que están afuera me destrozarán  
Aún soy la vieja que se los tiró a todos  
Aún soy de una ordinariez feroz (s/n).

Aquí, de forma fragmentaria, ella da algunas marcas de su identidad en un registro informal de manera acumulativa: por una parte, se define como rica y famosa, culta y religiosa; y por otra, se declara hedonista, vulgar y mal hablada. Estas contradicciones darán la pauta carnavalesca y “escandalosa” del volumen. Este texto, además, define sus índices temporales: se alude a un esplendor pasado (virtuoso, erótico, farandulero) en contraposición con una actual decadencia física, psicológica y moral. Hay también un adentro y un afuera; ella dentro, los otros afuera. Lo demás es lo emocional: la relación ambivalente y conflictiva de La tirana con el mafioso Velázquez. Por una parte, una rememoración nostálgica de él, y por otra, el lamento de la ex amante despechada. En las páginas del volumen, La tirana constantemente se refiere a Velázquez y a sus amigos, especula sobre lo que él hizo y lo que ellos hicieron. Así, ella se encuentra determinada por la mirada ajena que desea, aunque hable del deseo que causó en los demás. Sus persistentes diálogos con Velázquez la muestran obsesionada y “caliente”, tanto por resentida (social) como por encandilada (por la farándula).

Estratégicamente ubicado al inicio, “La tirana I” es uno de los pocos poemas particularmente directo para presentar a la protagonista del libro. En el resto del volumen predominan textos más fragmentarios y delirantes como este, el segundo del libro: “La tirana II (Me volé la virgen de mis piernas)”

Me caía a la cama rosada de su madre  
la cama pegada a la pared del baño  
Me caí con velos negros en ambos pechos  
cada uno entrando a su capilla ardiente  
Yo soy la hija de pene, un madre  
pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
Mi cuerpo es una sábana sobre otra sábana  
el largo de mis uñas del largo de mis dedos  
y mi cara de Dios en la cara de Dios  
en su hoyo maquillado la cruz de luz:  
la que se la suben de ahí, la D.N.A.  
la marginada de la taquilla  
la que se la están pisando desde 1492  
Pero mi cara ya no está más a color  
está en mi doble más allá enterrado  
con todos mis dedos y mis dientes en la boca  
Yo soy Howard Hughes el estilista  
me volé la virgen de mis piernas  
había pensado tanto en mí misma (s/n).

El poema parte con un recuerdo de un encuentro (con Velázquez, seguramente) y el resto es un listado de frases con que la tirana se define (“yo soy...”). Las licencias gramaticales (“yo soy la hija del pene, un madre / pintada...”), el registro culto informal, las alusiones religiosas (“y mi cara de Dios en la cara de Dios”), el desdoblamiento y la referencia a la cultura norteamericana (“Yo soy Howard Hughes el estilista”) dejan a un sujeto excesivamente cargado de distintos sentidos, pero indeterminado en sus motivaciones o en su identidad psicológica, social o cultural. Fuera de estas coordenadas básicas, no hay más claves para deducir la “interioridad” de los personajes. De hecho, es difícil establecer en *La tirana* límites entre la identidad y la alteridad, el dolor y el placer, la tortura y la lujuria, el presente y el pasado, la realidad y la fantasía.

Gracias a los dos primeros textos, se sabe que la tirana fue amante de Velázquez, pero que se encuentra marginada de su círculo. Algunos críticos también dicen que se encuentra encerrada por la Inquisición y que sus discursos son delirios, quejas y resentimientos que le apostrofa con resentimiento a Velázquez y a otros destinatarios. Por ejemplo, se la muestra especialmente resentida con la nueva amante de Velázquez, Alessandra Mussolini. Dada esta

relación de tensión emocional básica, se carece de una elaboración psicológica más profunda o de una definición de claras coordenadas espaciales<sup>5</sup>.

Los personajes de *La tirana* parecen incompletos en dos sentidos. Por una parte, no han terminado de ser retratados, y por otra, se presentan como “desequilibrados”, como una voz fantasmal sin cuerpo en donde establecerse, algo *otro* que habla *en* el sujeto y *a través* de él. De hecho, en los libros de Maquieira nunca es posible establecer realmente cuál de los hablantes toma cuerpo en el texto, ni tampoco fijar con certeza rasgos que los diferencien de los demás con claridad. De forma similar, es difícil establecer límites entre el dolor y el placer, la tortura y la lujuria, el presente y el pasado, la realidad y la fantasía.

Ridículos, sociables, exhibicionistas y con necesidad de escandalizar, los sujetos se ponen en escena mediante espectáculos en donde la mirada ajena supone un desdoblamiento, una impostación que se cristaliza en la figura del *exceso*. Por ello, y de variadas maneras, el espectáculo en *La tirana* se configura a partir de la degradación pasional excesiva. Las relaciones pasionales son un registro de las formas premodernas de relacionarse, o bien de formas populares o cinematográficas. La autoinmolación de los personajes de Maquieira—como sucede en los personajes de las películas de Peckinpah—se produce en escenas llamativas en términos narrativos, ya que crean un efecto visual, pero que en términos psicológicos son dignas de un romanticismo exaltado y autodestructivo. “Que gran final es morirse, Velázquez / pero que triste” (XXII).

## EL MESTIZAJE Y LA INQUISICIÓN

En 1983, el mismo año en que *La tirana* fue editada definitivamente, Lihn se refirió al uso de estrategias literarias como respuesta a la dictadura, que bien pueden ser aplicadas a la obra de Maquieira: “la de asumir, por ejemplo, la paranoia en el lenguaje, el zafarrancho, los desdoblamientos de la personalidad o, en el caso contrario, un vaciamiento del yo en su propia

<sup>5</sup> Algunas de las escenas y algunos de los discursos se desarrollan en distintos lugares de Santiago: el Hotel Valdivia, el Hotel Carrera, el Café Torres, el Salón Rojo (posiblemente de La Moneda), el Teatro Municipal, el cine Marconi, la Torre Santa María, la calle Monjitas. Sin embargo, las secuencias no alcanzan a establecer una continuidad espacial.



impersonalidad” (165)<sup>6</sup>. Podríamos afirmar sin riesgo de exagerar que esta carencia y fragmentación del sujeto de *La tirana* es compensada, en otro nivel, por una serie de signos fuertemente cargados por discursos históricos, sociales y culturales sobre ese objeto que es América Latina. “Tirana” es el femenino de “tirano”, lo cual podría aludir a la dictadura de Pinochet. Por otra parte, “tirar” es una expresión coloquial para “tener relaciones sexuales”, hecho que repetidamente es mencionado en el libro. Además, de forma significativa, la Fiesta de La Tirana es el nombre de una celebración religiosa de ascendencia andina, celebrada en la pampa del Tamarugal en el norte de Chile, cuyo relato mítico es cifra del mestizaje y la violencia (Lihn 165, 167-168 y 224)<sup>7</sup>. En “La tirana II”, por ejemplo, los versos “la marginada de la taquilla / la que se la están pisando desde 1492”, intenta nombrar la problemática política, histórica y cultural de América Latina, es decir, la colonización española, la persistencia de los patrones neocoloniales, la ilegitimidad y lo heterogéneo de la cultura latinoamericana, etc. Se podría afirmar que el mestizaje y la violencia en la *serie cultural* de *La tirana* son análogos a la heterogénea y excesiva mezcla de elementos orales y textuales más atrás descritos (en la *serie textual*), de lo cual se puede concluir que ambas series se potencian mutuamente.

Si bien el personaje principal, La tirana, permanece con un mismo nombre a lo largo de todo el libro, el otro personaje que es citado reiteradas veces, Velázquez, también parece tener muchos sentidos asociados a él<sup>8</sup>. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez es el nombre completo del famoso pintor de la corte de España, responsable de *Las meninas* en el siglo XVI. El

<sup>6</sup> No es extraño que Lihn haya sido un lector cercano a Maquieira, ya que los sonetos escritos en 1974 (en *Por fuerza mayor y París, situación irregular*) también muestran un reparto confuso de personajes y voces como motivos centrales del texto. En Maquieira, como en los sonetos lihneanos, los poemas pueden ser retratos, presentaciones o descripciones que tienen por finalidad establecer la identidad del sujeto. Pero, al mismo tiempo, hay un continuo movimiento que los va desfigurando: se encuentran entre acciones que imposibilitan el reconocimiento de la persona.

<sup>7</sup> Se cuenta que la inclemente princesa inca Ñusta Huilla (La tirana) se enamora de un expedicionario portugués, Vasco de Almeida, y huye con él. Como una suerte de Malinche altiplánica que cambia de bando, los amantes huyen y obtienen refugio en la pampa del Tamarugal. Ella sella su amor con el bautizo pero, al ser descubierta por los aborígenes, es ajusticiada junto a su amado.

<sup>8</sup> Diego, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Velázquez de María, De Silva, Wéllington María Velázquez, María Velázquez de Mussolini.

apellido Velázquez, sugirió Lihn, “atrae –como por contigüidad– elementos metonímicamente afines: La Inquisición, Miguel Ángel, los Reyes Católicos. Las irradiaciones del nombre se prolongan en los significantes que apuntan a situaciones degradadas” (223). De esta forma, si *La tirana* es cifra del mestizaje, Velázquez lo es tanto del imperio español de los Reyes Católicos, basado en el centralismo y el autoritarismo, como de la Inquisición, en la cual se articulan la Iglesia Católica y el Estado. De hecho, el protector del pintor Velázquez en la corte fue el duque de Olivares (1587-1645), quien gobernó en la corte de Felipe IV desde 1621 hasta 1643. En el libro también se refiere a él como Olivares, jefe de la policía secreta que muere en el hospital psiquiátrico El peral. Así, en el poema hay una oposición cultural entre una América Latina plural, heterogénea y pulsional, y un sistema español represivo e institucionalizado.

William Rowe, uno de los pocos extranjeros que ha leído a Maquieira, argumenta que esta yuxtaposición temporal no se asemeja a la poética analógica que Octavio Paz habría impulsado en *Los hijos del limo*: la analogía como una forma de *correspondencia* entre distintos elementos en el tiempo y el espacio que implican una unidad cósmica a la manera romántica, una síntesis dialéctica (Paz 379). En la analogía, argumenta Rowe, el sujeto sabe dónde se encuentra y desde dónde compara, en cambio lo *simultáneo* es una exploración más radical, ya que escapa de “los actuales controles sociales” (Rowe 227).

La relación de Velázquez con sus asociados se mueve simultáneamente entre dos registros temporales, los cuales se articulan con el presente de Chile de aquel momento (1983). Por una parte, Velázquez se encuentra en el siglo XX, en donde es el jefe de una mafia y la tirana su despechada ex amante. Por otra parte, Velázquez sería parte de la Inquisición en el siglo XVI o XVII. La importancia de la Inquisición para *La tirana*, consiste en que combina un aparato teórico (filosófico y trascendente) y otro institucional (político y dogmático). Esta redundancia teórica y práctica de la Inquisición la convierte en la figura central de la segunda parte del libro, titulada el “El gallinero”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Las referencias a la Inquisición son varias en este libro: en “Domingo” se glosa el testimonio de un auto de fe en Toledo, en “De los papeles de la Inquisición” se relata una picaresca anécdota en la cual Cristo sorprende a San Pedro en una acción lasciva y, para sorpresa del lector, se lo permite. Además, nombres de inquisidores se encuentran consignados

“El gallinero”, además, es el poema más famoso de *La tirana*, símbolo de la cultura chilena como resultado de formas represivas de la cultura católica:

Nos educaron para atrás padre  
Bien preparados, sin imaginación  
Y malos para la cama.  
No nos quedó otra que sentar cabeza  
Y ahora todas las cabezas  
Ocupan un asiento, de cerdo.

Nos metieron mucho Concilio de Trento  
Mucho catecismo litúrgico  
Y muchas manos a la obra, la misma  
Que en esos años  
Repudiaba el orgasmo  
Siendo que esta pasta  
Era la única experiencia física  
Que escapaba a la carne.

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos  
Que acabamos con la tradición  
Y nos quedamos sin sueños.  
Nos quedamos pegados  
Pero bien constituidos;  
Matrimonios bien constituidos  
Familias bien constituidas.

Y así, entonces, nos hicimos grandes:  
Aristocracia sin monarquía  
Burguesía sin aristocracia  
Clase media sin burguesía  
Pobres sin clase media  
Y pueblo sin revolución (s/n).

---

(por ejemplo, Gaspar de Quiroga), y se dedica la sección “El gallinero” a los muertos por esta institución.

El uso de la primera persona del plural en este poema en la forma enunciativa de una confesión católica propone una historia colectiva marcada por la infracción y el pecado. En la confesión, el penitente acostumbra a reconocer la culpabilidad de sus pecados a cambio de que el sacerdote los absuelva. Aquí, en lugar de hacer públicos los pecados privados, se invierte el procedimiento y son los excesos públicos los que son confesados, particularmente los efectos negativos que habría tenido el catolicismo tanto en la cultura como en los sujetos. Según el poema, la rigidez institucional y dogmática de la religión, habrían coartado la creatividad y el erotismo, la movilidad y la efectividad política. Pero a cambio de eso, habría una solidez de las instituciones, la cual se enfatiza en el poema de forma irónica: “Nos quedamos pegados / Pero bien constituidos”.

A pesar de que este libro critique la institucionalidad de la Iglesia Católica, sus personajes son ambivalentes frente a ella. Después de todo, La tirana es una “prostituta religiosa” y Velázquez en ciertos pasajes apoya a la Inquisición. Por ejemplo, en “La tirana IV” lo hace con fervor y participación:

... No fue nadie a tu estreno  
cuando te arrendaste el Hotel Valdivia  
para restaurar la Inquisición de Lima  
que te quedaba más cerca  
y complacer así a tu Iglesia (s/n).

En cambio, en “La tirana V” se retrata esta escena en donde Velázquez quisiera reformarla:

Fue feroz cuando tu enemigo máximo  
el más célebre y perverso de los católicos  
el jefe máximo, el perro de la religión  
chilena entró a tu casa en solemne ceremonia  
buenmozo, con sus negras vestiduras  
y acompañado de Olivares (s/n).

Las diversas alusiones religiosas, mediante un lenguaje fragmentario y acaso místico –tanto en *La tirana* como en *Los sea harrier*– son marcas de excesos interiores, eróticos, poéticos o pasionales. Aquí hay una duplicidad frente al hecho religioso: si bien desde un punto de vista social se critica a la Iglesia Católica por la fuerte institucionalización, desde un punto de vista individual

se valida la experiencia religiosa como fuente de intensidad psicológica, como un exceso interior.

## LA MAFIA

Probablemente, la yuxtaposición más extraña y feliz de *La tirana* consiste en sumar la Inquisición con la mafia. De la mafia le interesa a Maquieira la gozosa violencia –mediada por el cine– que despliega<sup>10</sup>. H. M. Enzensberger sostuvo que la fascinación pública que han causado la mafia y los gánsteres en los medios de comunicación y entretenimiento masivo consiste en que combinan medios modernos y capitalistas con rasgos residuales premodernos. Esto se debe a su filiación cultural italiana, polaca o rusa, que “se enraíza en las sociedades semicoloniales de la vieja Europa; sus países de origen fueron estados precapitalistas, feudalmente gobernados” (108). Como sucede con el *collage* de vanguardia y los registros textuales de *La tirana*, la yuxtaposición inorgánica es su principal atractivo: “Su modernidad decide su éxito, su antigüedad su fascinación. Esta ambigüedad, este antagonismo fue el fondo engendrador de mitos” (Enzensberger 107-8).

La mafia en *La tirana* yuxtapone, sin hacer síntesis, elementos residuales de su lugar de origen (filiación familiar, religiosidad popular) y elementos modernos (violencia urbana, el imaginario del cine, afiliación social). Esto le permite asociarse tanto a la cultura popular y a los medios masivos, como a formas de socialización más tradicionales. Frente a ellos se encuentra la *serie cultural* latinoamericana (Inquisición, mestizaje), mucho más espesa en sus relaciones históricas y raciales, culturales y sociales. Enrique Lihn especuló respecto a este encuentro:

Maquieira, en la línea de los inmoralistas, los reúne [a los marginales y la Inquisición], carnavalescamente para significar, de alguna manera, la intrínseca perversión del poder ejemplificado por la Inquisición y su igualdad con las marginalidades que lo desestabilizan –otra suerte de órdenes constituidos– ya se trate de “los drugos” (la pandilla de

<sup>10</sup> Las menciones a *La naranja mecánica* de Stanley Kubrik, y *Tráiganme la cabeza de Alfredo García* de Sam Peckinpah reafirman esto mismo, al igual que el listado de gánsteres norteamericanos mencionados: Machinegun Kelly, Babyface Nelson, Frank Nitti, Colossimo, entre otros.

*La naranja mecánica*) o cualquier “banda de relajados”. Igualmente, pues, de los contrarios. Los antagonistas de la historia son mafias. Una herejía contemporánea sumamente justificada (168).

No hay que olvidar que la mafia es también “crimen organizado”, y como tal se organiza “racionalmente”, con jerarquías sólidas, diagramas de flujo, delimitación de funciones, estrategias de eficiencia, metas determinadas y leyes propias. Debido a esto, se pone en entredicho el monopolio de la violencia por parte del Estado. “Tan pronto como la criminalidad se organiza, se convierte, tendenciosamente, en un Estado dentro del Estado. La estructura de tales comunidades de delincuentes reproduce fielmente aquellas formas de gobierno de las cuales son rivales y competidores” (Enzensberger 28).

De esta forma, Velázquez y *La tirana* aparecen agrupados mediante formas de asociación y afiliación distintas que prometen un orden compensatorio, creencias o una visión de mundo a cambio de los lazos perdidos en la modernidad (Said 34), aunque al mismo tiempo comparten y se organizan de forma jerárquica, compleja y basados en la autoridad (rasgos tradicionalmente de filiación, según Said). En un registro temporal, serían mafiosos en el siglo XX, mientras que en otro estarían ligados a la Inquisición del siglo XVI. Mafia e Inquisición a primera vista pueden parecer antagonistas en términos prácticos, pero ambas son instituciones en que la violencia es fundamental dentro de su formas de operar socialmente. Diferencias, por supuesto, hay. La mafia puede ser una banda o asociación informal organizada para cometer actos ilegales, hasta una organización que intenta proponer su propia ley –no escrita, ilegal– avalada por el uso de la violencia. En el otro extremo, está la Inquisición, en conformidad eclesiástica y legal, que reprime la alteridad bajo el lema de la herejía con métodos metafísicos, judiciales y carcelarios (Claro 176).

En “Para una crítica de la violencia”, Walter Benjamin afirma que la violencia (mítica) tiene la función de ser fundadora de la ley, como lo muestra la guerra, la huelga y el “gran criminal” que es apoyado por la ciudadanía (114). Maquieira en *La tirana* funde dos organizaciones con dos temporalidades distintas, en donde la relación entre violencia y ley se tensa: la criminalidad de la mafia es una amenaza para el Estado y para la Inquisición española que, desde dentro del Estado imperial, justifica como violencia divina acciones que hoy serían calificadas como criminales. Ambos apuntan, desde extremos opuestos, a la relación cultural, inestable y traumática entre ley y violencia.

Se puede ver de forma patente en Maquieira lo que ha comentado J. Derrida sobre Benjamin: “La violencia no es exterior al orden del derecho. Amenaza al derecho en el interior del derecho” (89). Al apuntar a esta relación –y quizás de forma inconsciente– Maquieira hace una alegoría de la dictadura de Pinochet, en donde la violencia del Estado ya no sigue legalidad alguna, sino que la arbitrariedad de la violencia institucional se ampara en una declaración soberana del Estado de excepción. Si *La tirana* puede ser considerada como una alegoría política, es debido tanto al descentramiento de los sujetos como analogía de la desfiguración social, política, económica y cultural de la nación, así como también por la relación arbitraria entre violencia y ley que se hace patente en la negociación entre la mafia y la Inquisición, la cual también apunta a la violencia política de la dictadura.

### LOS SEA HARRIER: LA ÉPICA EPICÚREA

*Los sea harrier* (1993) muestra una continuidad de elementos con *La tirana*, aunque también contiene divergencias. Prosiguen los monólogos dramáticos y los diálogos, la amplitud de alusiones y citas, y la mezcla de registros. Hay también licencias con la gramática y la sintaxis, pero de forma más templada. Persiste la excentricidad visual y el discurso delirante que bordea la parodia, pero más aminorada. También se mantienen las pulsiones freudianas básicas –la violencia y el deseo– como catalizador de los sujetos, sin embargo, no son confundidas como antes. Finalmente, en *Los sea harrier* se insiste de forma más enfática en *aludir* y *nombrar* los objetos y mercancías valiosas, internacionalmente reconocidas: arte plástico, tecnología, vestuario, muebles, vehículos, barcos y armas. El fetichismo de la mercancía, notado por Marx hace siglo y medio, se refleja tanto en el uso de marcas internacionales, dotadas de un “aura” inaprensible, como en el despliegue persistente de estos objetos. No parece haber un distanciamiento crítico hacia ellos, por lo que pareciera que el autor reproduce el fetichismo en la acepción clásica de Marx: se valoran las mercancías en sí mismas sin contar el trabajo que hay en ellas (320). En este sentido, la alusión a marcas de productos en Maquieira está a medio camino entre la cita y la posesión de una mercancía.

Si bien en *La tirana* hay dos personajes principales que se destacan por su descentramiento, no se sabe, a ciencia cierta, quién habla, ni sobre qué base lo hace; en cambio, en *Los sea harrier* hay un persistente uso de la primera persona singular –el trovador o poeta– que le da cohesión al libro.

Este discurso se amplía con facilidad a una narración colectiva en donde se enfrentan dos grupos de personas como bandas y ejércitos, inspirados en valores épicos. Por una parte se encuentran los protagonistas: seres de algunas tribus de la antigüedad (celtas, hunos, etruscos, hunos) epicúreos, cómicos y autodestructivos dotados de portaaviones y aviones de despegue vertical: los sea harrier. Por otra parte, se encuentran los “mileneristas”, figuración caballerescas e institucional de la Iglesia Católica dirigidos por Ratz (o Ratzinger) y armados con aviones *mig* y *mirage*. El libro se abre con la decisión de los mileneristas de acabar con ellos, como si fuera un *sheriff* en una película del *far-west*:

*Ya basta pedazo. Voy a decírselo así  
de una vez y no quiero repetirlo.  
El trilenio comienza y vamos a poner orden  
vamos a acabar con los que siguen invisibles  
pero los Harrier no los ven de ese modo.  
Tal vez ellos se crean mejores.  
No puedo juzgarlos  
pero no quiero que me explique nada  
ni quiero que diga nada sobre los Harrier  
ni de nadie de mi Condado (11-12).*

A partir de estos versos, se desencadena una especie de épica —o parodia de ella— en donde una colectividad le hace la guerra a otra, sin mucho motivo pero con gran despliegue emocional y escénico. Por el tipo de visualidad de las escenas, en las que destaca el despliegue de tecnología de guerra y su imposibilidad fáctica, se ha relacionado este texto con la ciencia ficción. Maquieira mismo ha declarado en repetidas ocasiones el carácter “cinematográfico” de este texto, debido a la manera en que trabaja con escenas o pequeños episodios. La verdad es que, por la narratividad visual de sus escenas discontinuas y el exceso visual, es deudora del cómic. El cómic utiliza recursos del cine en su encuadre, “movimientos de cámara” y procedimientos de montaje. De hecho, el cómic, se podría especular, no tiene problemas de presupuesto para llevar a cabo escenas desde puntos de vista que, filmados, serían prácticamente imposibles. Escenas tales como la elevación de la catedral del Cuzco (50), el desplazamiento de un pedazo del mar (41) o el rescate de Marlon Brando en la Capilla Sixtina (48), solo pueden tomar forma en un cómic o en una película de dibujos animados,



debido al excesivo presupuesto que sería empleado en los efectos especiales necesarios para ello. Si bien en *La tirana* las escenas eran más bien teatrales –un escenario en donde un personaje dice su monólogo o diálogo– en *Los sea harrier* los personajes dependen además de los movimientos de aviones, portaaviones y, sobre todo, de una agrupación de personas.

La importancia de este sujeto enunciativo individual y colectivo es que consigue que la voz femenina de *La tirana* ya no se oiga en *Los sea harrier*. En efecto, en este último volumen las mujeres son objeto del deseo, no el personaje principal que echa a andar el discurso. Además, el hedonismo de los personajes se traspasa al discurso poético, por esto, en *Los sea harrier* no hay una explícita “arte poética” sino un “arte de vida”. Este traspaso de la poética a la vida, esta separación consiste en poner el problema en términos románticos y vanguardistas: centrado en el sujeto, apelando a una jerarquización de la experiencia y con una concepción elevada de la poética (en el caso de la épica, que será recordada en el tiempo). Este es, entonces, “Ars vitae”:

Teníamos fuerte afición al vino  
le rendíamos culto a los racimos de uva  
y éramos arrogantes, crédulos  
pendencieros  
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  
Y si veíamos en peligro la vida  
de nuestras mujeres y la nuestra  
nos dábamos muerte por gusto continuo  
Y éramos tan arrebatados en la guerra  
que jamás actuábamos de acuerdo a un plan  
No conocíamos ni la humildad  
ni la caridad, ni la abnegación  
ni la dulzura  
Éramos serios y semifabulosos  
y adorábamos a nuestras esposas  
que adoraban el falo y el oro (37).

La rapidez con que estos “héroes” pasan de la fiesta al ataque y al suicidio no es realista ni sigue las convenciones de la épica, al contrario, bordea indistintamente el exceso de la caricatura o la parodia. Dotados de un vitalismo acaso infantil, y de una carencia de estrategia y disciplina militar, este poema no solo usa la épica para estilizar —mediante el cine y el cómic— la violencia, el alcohol y el sexo. Extractados estos versos podrían ser el canto colectivo, pero de una clase social dominante: “No conocíamos ni la humildad / ni la caridad, ni la abnegación / ni la dulzura”. El final, en cambio, “y adorábamos a nuestras esposas / que adoraban el falo y el oro” reafirma sin vergüenza una posición de género tradicionalmente patriarcal. “Falo y oro” son dos elementos en donde se cifra el valor de esta estética hedonista de aspiraciones libertarias, aunque paradójicamente se trata de elementos más bien tradicionales, es decir, represivos a su manera.

El texto “Aide memoire” (25) es una versión del decreto de excomunión de Baruch Spinoza en donde se lo maldice y marginaliza. Maquieira le agregó como epígrafe “Decreto de excomunión del artista moderno”, mediante lo cual lo resignifica y hace hincapié en la separación del “artista” (como un gremio universal) con las instituciones sociales. La marginalización del poeta del mercado y sus relaciones conflictivas con el Estado es un motivo de la poesía moderna desde Baudelaire hasta nuestros días. Siguiendo esta línea, este vitalismo “bohémio” es propuesto por Maquieira como amenazador para la sociedad. En especial para la Iglesia Católica, ya que no para el capitalismo, porque este último enfatiza el consumo como una forma privada de placer. De hecho, el sujeto que propone el consumo es un hedonista, sexualizado, disperso y carente de disciplina, muy similar a los sujetos de *Los sea harrier*.

La relación de oposición entre la Iglesia Católica (“los milenaristas”) y los hedonistas estructura el volumen. Los milenaristas son, según los epicúreos, “los moluscos de la religión de estado” (52), “camotes doctorados en dogmas” (42). En cambio, los hedonistas, según sus contrincantes, son “vagos y ladrones”. La dicotomía, hay que reconocerlo, es algo simplista. Levantado sobre esta distinción, la fuerza del texto de Maquieira reside en la visualidad de sus escenas narrativas, no en el desarrollo del conflicto, ni en la reflexión que elabore a partir de ella. Por ejemplo, en el poema “Brando” (48-9), los epicúreos negocian con el Vaticano el intercambio de un cuadro de Tiziano por Marlon Brando. Este canje le da al Tiziano un valor cultural y económico, propone una Iglesia terrorista y dotada de un servicio secreto pendiente de la farándula hollywoodense. La mezcla de los tres elementos,

realistas, grotescos y fantásticos se lleva a cabo de manera escénica y visual. Si bien hay que reconocer el ingenio del poeta, la Iglesia Católica queda retratada como una cinematográfica fuerza del mal, digna de un dibujo animado para adolescentes.

Frente al conflicto entre hedonistas y religiosos, Arturo Fontaine propuso una particular argumentación liberal de inspiración nietzscheana, en donde la creencia idealista en “valores” trascendentales esconde un nihilismo más profundo:

Los milenaristas parecen tener una visión unificada de las cosas. Creen en un sistema total, viven adentro de una maquinaria de dogmas, razones y justificaciones. Procuran expurgar completamente el mal y están seguros de preparar así el regreso del Paraíso terrenal. Pero en un momento de veracidad entre ellos surge una duda y alguno nota que, tal vez, no son tan distintos de sus enemigos como se podría pensar. ¿Será su milenarismo un disfraz del nihilismo? (Fontaine 15).

Según Fontaine, las redundantes certezas de los milenaristas podrían reprimir una carencia mayor y más fundamental: la falta de sentido. Maquieira, no obstante, no es un poeta nietzscheano porque combina el vitalismo con una autodestrucción romántica. La afirmación vital de Nietzsche, de razonamiento consecuente, conlleva una corporalidad saludable. El romanticismo de Maquieira, en cambio, conlleva un antiintelectualismo vitalista y bohemio, por esto escribe un *ars vitae* antes que un *ars poetica*. Aunque también, y en esto tampoco sigue a Nietzsche, la discusión valórica se lleva a cabo en los términos y contenidos propuestos por la religión: quién afirma los “verdaderos” valores, quién entiende al mundo de forma más correcta, etc. De esta forma, con su retórica esteticista y hedonista, entre artistas y burócratas, entre paganos y religiosos, según Maquieira hay que invertir la oposición: los poetas son en realidad los sacerdotes y la iglesia es pecadora, etc. Frente a la oposición de hedonistas vs. milenaristas, en vez de *invertir* la oposición, una postura más radical y deconstructiva hubiera sido intentar *desmontar* la oposición entre artistas y curas, morales e inmorales, buenos y malos. O, lo que es similar, buscar otros términos para plantear el problema general (valores, vida, etc). De esta forma, solo al cambiar los términos de la discusión es posible impugnar seriamente a un poder histórico cultural tan fuerte. Es más, a pesar de validar la experiencia religiosa y criticar su

institucionalización, Maquieira no propone otra forma de relacionarse con Dios, más allá de la experiencia estética.

En *Los sea harrier* el conflicto artistas vs. religiosos es sublimado en la “experiencia vital” hedonista. Aquí, como en otros elementos de este libro, hay una necesidad de consistencia: el sujeto que enuncia los textos da coherencia, los dos bandos o ejércitos no son tan claramente diferentes, vagamente caballerescos y cinematográficos. De forma similar, ley y violencia se hermanan en *Los sea harrier*; ya que ambos ejércitos (o bandos) parecen dar una lucha justa.

Así como la transición democrática no sería solo el proceso de democratización política, sino más bien la consumación de la dictadura –el momento en que se legitima tanto su acción política, económica como cultural, es decir, cuando el Estado de excepción deviene Estado de derecho (Thayer 21)–, habría que decir, entonces, que *Los sea harrier* sería una alegoría de la transición política chilena. Por eso, la violencia de *La tirana* se encuentra también en *Los sea harrier* es simbolizada y reprimida a un tiempo: es manifiesta pero está estilizada visualmente, combinada con el hedonismo (del consumo) y puesta al servicio de una narrativa vagamente épica. De esta forma, en *Los sea harrier*, la relación antagonica entre ley y violencia se disuelve y legaliza en una guerra entre tribus. Así mismo, el conflicto principal deviene entre hedonistas y dogmáticos, es decir, entre liberales y conservadores, lo que disuelve el enfrentamiento político. Por último, el valor que comparten ambos bandos en *Los sea harrier* es el valor de la mercancía, lo que se comprueba con la cantidad de alusiones a marcas internacionales de perfumes y vestuario y a cuadros de pintores renacentistas (símbolo de la implantación del mercado). En definitiva, *Los sea harrier* muestra una persistente semejanza al discurso nacional de la transición, ya que aunque se presentan dos bandos políticos, en el fondo se neutraliza el antagonismo mediante la implantación de una economía de libre mercado<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> El libro de Maquieira *Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses. Poemas de anticipo*, 1984-1985. Santiago; Francisco Zegers Editor, 1986, más que ser una alegoría anticipada de la transición podría entenderse como una encarnación de la cotinuidad entre la dictadura y la transición. De hecho, el “Acuerdo Nacional para la transición a la plena democracia” fue suscrito en 1985 por el gobierno militar como forma de formalizar las negociaciones con el sector de la oposición.

## CIERRE

Subjetividad y colectividad han sido los elementos para adentrarse en *La tirana* y *Los sea harrier*. Este par de motivos han sido productivos para establecer cómo en *La tirana* la subjetividad se presenta fragmentada y descentrada por sus excesos pasionales: es difícil saber cómo es La tirana que habla, con quién, o desde dónde. Las escenas discontinuas y la presencia fantasmal de Velázquez tampoco hacen más fácil este trabajo. Por otra parte, las relaciones en *La tirana* divergen en dos series, que funcionan simultáneas y se potencian semánticamente: la mafia y la Inquisición. La confusa y arbitraria relación entre ley y violencia es el índice que determina que *La tirana* es una alegoría de la dictadura de Pinochet. Esto es confirmado si el descentramiento de los sujetos se traspassa a la desfiguración social que sufría la sociedad en términos económicos, políticos, sociales y culturales bajo la improbable legitimidad del terrorismo del Estado y la liberalización de la economía.

En *Los sea harrier*, en cambio, los sujetos tienen una figuración mucho más estable. El poeta-narrador le da, de partida, unidad al texto. El jefe de los milenaristas, Ratzinger, abre el libro con un discurso en donde razona sobre su aversión a los hedonistas. Marlon Brando también habla sensatamente. Por parte de la agrupación, ambos bandos en cuestión se encuentran más institucionalizados: ambos representan a ejércitos de comunidades mayores. Por esto mismo, las relaciones humanas son más “normales”: hay un sujeto más estable, hay menos violencia, o al menos una violencia más procesada y más legalizada por tratarse de una guerra tribal. Este aligeramiento también se ejemplifica en las licencias gramaticales y sintácticas y en el registro de amplitud de alusiones y citas. Las alusiones a diferentes mercancías serán más importantes en *Los sea harrier*. Frente a lo perturbador del exceso de violencia y erotismo, religiosidad y degradación que desperfila la figuración del sujeto en *La tirana*, estos rasgos devienen un hedonismo moderno de corte romántico y liberal que en *Los sea harrier* se oponen a los dogmas conversadores y prosaicos del mundo práctico.

De esta forma, el paso dictadura-transición queda articulado de forma única, no solo por las relaciones entre sujeto y colectividad, sino además entre ley y violencia. La literatura chilena de la postdictadura ha sido agrupada por la crítica en dos grandes bandos: por una parte, la que mirando al pasado ha intentado simbolizar la represión política, hacer el trabajo del duelo y resistir a las fuerzas del mercado (N. Richard, I. Avelar et al.) y, por otra parte, los huérfanos (históricos y literarios) que intentan articular la nueva ecología

mediática y el mercado internacional (R. Cánovas et al.). El problema de estas lecturas es que trabajan con una división histórica tajante entre ambos momentos. Frente a ambos, la obra de Maquieira, excéntrica del mercado por el género literario y separada del duelo y el pasado quizás por razones políticas y personales, encarna en su obra este paso histórico y político de una forma única y, posiblemente, irrepetible en la historia de la poesía chilena ya que, articula el encadenamiento de la dictadura-transición no a partir de sus diferencias sino que sus continuidades.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Ensayos escogidos*. Traductor: H. A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Claro, Andrés. *La Inquisición y la Cábalá*. Vol. 1 *Historia: Saber y Poder*. Santiago: Arcis-Lom, 1996.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Política y delito*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Fontaine, Arturo. "Prólogo" en Diego Maquieira. *La tirana. Los sea harrier*. Santiago: Ediciones Tajar, 2003.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: Lom, 1996.
- Maquieira, Diego. *La tirana*. Santiago: Edición Tempus Tacendi, 1983.
- Maquieira, Diego. *Los sea harrier*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.
- Marx, Karl. *The Marx-Engels Reader*. New York-London: WW Norton, 1978.
- Paz, Octavio. *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Círculo de lectores-FCE, 1999.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Rowe, William. "Problemas con el milenio: Maquieira y Zurita". *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.
- Said, Edward W., *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.