

DIEGO MAQUIEIRA Y EL CARNAVAL DE «LA LENGUA ADVERSA»

DIEGO MAQUIEIRA AND “THE MARKETPLACE SPEECH” CARNIVAL

Marcelo Rioseco
University of Oklahoma
rioseco25@gmail.com

*El poeta no puede tener bajo pena de muerte,
intereses creados, sino un interés profundo
en crear con mayúscula.*

Diego Maquieira
Carta breve hacia Enrique Lihn
o Música de las altas esferas

RESUMEN

Este artículo explora la forma de articulación carnavalesca de lo que la crítica ha llamado “la lengua adversa” de Diego Maquieira. Se propone un análisis de *La Tirana* y los *Sea Harrier* de Diego Maquieira a partir de las aproximaciones teóricas al fenómeno del carnaval desarrolladas por el teórico ruso Mijaíl Bajtín. El objetivo es estudiar esta “lengua adversa” como una forma de escritura intertextual que se construye a partir de retazos, mezclas, citas y expropiaciones de otras hablas cultas y populares y cuyo objetivo es la creación de un espectáculo polifónico donde el autor opera como un *Scriptor ludens*. Esto es, como un ordenador lúdico de materiales propios y ajenos que juega ocultándose y revelándose en las distintas máscaras verbales que él mismo ha creado para estos textos.

PALABRAS CLAVE: Diego Maquieira, lengua adversa, carnaval, autorreferencialidad, scriptor ludens, transgresión.

ABSTRACT

This essay explores Diego Maquieira’s carnivalesque style which critics have called “marketplace speech.” Specifically, the essay examines Maquieira’s *La Tirana*, and the *Sea Harrier* in association with the idea of carnival developed by the Russian theorist Mijaíl Bajtín. The main purpose is to study this “marketplace speech” as a form of intertextual writing build with fragments, patches, mixtures, citations,

and expropriations of refined and popular languages, in which the objective is the creation of a polyphonic spectacle where the author acts as a *Scriptor ludens*. The *Scriptor ludens* in this case is a ludic arranger of personal and borrowed materials who “plays” at hiding and revealing himself through the different verbal masks that he has created for the texts.

KEY WORDS: Diego Maquieira, Marketplace speech, Carnival, Self-referentiality, *Scriptor ludens*, Transgression.

Recibido: 27 de abril de 1012 *Aceptado:* 15 de agosto de 2012

Desde su aparición como poeta en Chile, en 1975, Diego Maquieira ha sido visto por la crítica como el autor de una escritura inclasificable. Sus dos primeros libros, *Upsilon* (1975) y *Bombardo* (1977), prefiguraron tímidamente lo que iba a ser su verdadero estreno literario: la publicación de *La Tirana* (1983). Tres años más tarde Maquieira publicaría otro libro que también daría que hablar a la crítica y que terminaría por convertirlo, en los ochentas, en una de las figuras más relevantes de la nueva poesía chilena. Esta vez se trataba de *Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses. Poemas de anticipo* (1986)¹.

El desconcierto ha sido desde ese momento múltiple. Enrique Lihn —quien se ocupó de la obra de Maquieira desde muy temprano— escribió dos artículos y una nota anticipatoria. En esta última se preguntaba: “¿De dónde sale esta Tirana que menudea en los poemas de Maquieira como un esperpento [...]?” (*El circo* 166). Alejandro Zambra, a propósito de la reedición de los dos últimos libros de Maquieira, ha insistido en la vigencia del carácter experimental de estos textos: “Publicados originalmente en 1983, el primero, y en 1993, el segundo, ambos poemarios de Maquieira constituyen ejemplos contundentes de la vertiente más transgresora de la lírica nacional” (s/p). El crítico Ricardo Espinaza señaló en su momento las dificultades que la crítica enfrentaba para abordar un texto como *La Tirana*: “No obstante, estamos conscientes de que se trata de un libro complicado, incluso para lectores experimentados y sabios como Enrique Lihn” (s/p). Nicolás Leyton simplemente destaca la perplejidad y desorientación que estos textos provocan en el lector:

La imposibilidad de clasificar su obra dentro de alguna de las categorías existentes. Este último rasgo le da a su poesía características únicas, que hacen al lector sumergirse en mundos poblados de referentes reconocidos, pero actualizados de tal manera que leerlos es empantanarse en lugares que no se sabe qué son (s/p).

¹ El cual fue publicado en su forma final por la Editorial Universitaria en 1993 y, posteriormente, reeditado junto con *La Tirana* por Tajar Editoriales en Santiago en el 2003.

Todos estos alcances de la crítica no hacen sino ratificar un hecho que no es nuevo en la poesía chilena: la tradición de la ruptura. Una línea de continuas exploraciones y quiebres que en Chile nace con Huidobro y desemboca en los setentas y ochentas en la Neovanguardia. ¿Tradición de la ruptura? Sí, pero ¿con quién o con qué? Fundamentalmente con la poesía lírica y la idea del poeta lírico. Pero, por sobre todo, una ruptura radical con la solemnidad de la poesía chilena. “Con Diego Maquieira termina el modo serio de hacer poesía en Chile: el texto es fiel a su intención significativa” (Brito 146). Y esta observación es fundamental para entender la escritura de Maquieira. El antecedente más inmediato en este contexto es, por supuesto, Nicanor Parra. Los une el deseo de ir en contra del poeta-vate, de pretender ser «la voz de la tribu». Ni solemnes ni visionarios. Ni el gran «yo» del oráculo nerudiano ni la confesión privada. En suma, hablamos de una poesía despersonalizada, humorística, lúdica, hecha de retazos de distintas hablas. Parra inaugura la antipoesía y hace escuela. Maquieira no funda nada ni hace escuela. Por lo mismo, su poesía resulta inclasificable y problemática. Su originalidad la condena, no creo equivocarme si afirmo que su diferencia con respecto a la poesía que la precede es radical.

Sin antecedentes literarios en la tradición chilena y menos en la latinoamericana, Maquieira aparece, a primera vista, en una especie de vacío contextual. “¿Influencias? Escasas, escasísimas. Se trata de un artista original como pocos” (Fontaine, “La poesía” 3). Al avanzar un poco más en las lecturas de los textos de Maquieira, se advierte que sus influencias confesadas no parecen guardar ninguna relación con los textos de sus cuatro libros; es más, parecen ir en dirección contraria.

Las filiaciones de esta escritura hay que buscarlas en Pound, en Cardenal, en Parra, en Kavafy, en Ginsberg, en Carnevali, italiano, cuya poesía está escrita en inglés, en Rilke — sí, en Rilke, sobre todo en el de “Los Nuevos Poemas”, cuyos ecos resonaban más en “Upsilon”, una colección anterior de poemas—, todo ello pasado por el tamiz de Huidobro, del surrealismo de Buñuel y Matta, de su pintura y su palabra. Hay un cierto estado de ánimo lúdico afín al de Matta, creo. Hay también toques de “La Naranja Mecánica”, del film de Stanley Kubrick. También de la poética musical de Strawinsky: “Un compositor compone del mismo modo que un animal hurga” (Fontaine, “El más pasado” 3).

Se trata de una escritura-texto que es “hablada” y “rayada” a la vez. Arnaldo Donoso lo ha llamado texto-escenario² y Eugenia Brito, texto tapiz³. Ambas definiciones confluyen en la idea de una poesía del espectáculo o espectacular, transgresiva,

² Ver Arnaldo Donoso. “*La Tirana* de Diego Maquieira. Mestizaje, ficcionalización y referencialidad anómala”.

³ Ver *Campos minados*, 143.

que ocurre y discurre sobre un escenario pre-elaborado. Ahora bien, el espacio del espectáculo es, en la poesía de Maquieira, también el espacio del juego. De ahí lo lúdico de esta lengua adversa. “El poeta narrativiza la experiencia de personajes que son actores, que son dementes, pero que están fundamentalmente, en un escenario” (Donoso s/p). En el caso de *La Tirana*⁴, este espacio es el salón y sus variantes, un escenario privado, decorado con un gusto exquisito y al cual son invitados los personajes más reprobables y extraños de la sociedad chilena, americana y europea. Con los *Sea Harrier* el escenario resulta engañosamente más confuso. Estoy tentado de decir que los portaviones funcionan como el gran escenario de estas máquinas de combate aéreo, pero esto no es totalmente cierto. En los *Sea Harrier* el espacio que realmente define el juego de los Harrier no son los portaviones de guerra, sino el cielo. Y, en este caso, es el cielo de Chile y Calabria el que sirve de gran escenario de un conflicto armado donde el juego establecido toma la forma de una guerra.

Al mismo tiempo estos juegos, cuya teatralidad es deliberada y planificada, se organizan como una fiesta. En ella encontramos el júbilo y la decadencia, orden y desorden, rígidas jerarquías y la confusión de todos los estratos. En otras palabras, el espectáculo. Sin embargo, si bien es cierto que por un lado este espectáculo está determinado por un desorden carnavalesco y una trasgresión que echa sus raíces en una ideología vitalista; por otro lado, este mismo espectáculo obedece a una ordenada y metódica preparación que nos recuerda, más bien, la producción de un espectáculo de proporciones operáticas: “Por lo mismo su poesía, aunque parezca hablada o vociferada es archiescrita, un refrío muy cuidadoso de sí mismo, una economía y no un despilfarro de lo [...] verbal. Los efectos de rayadura son parte de la escritura y están tan trabajados como los horrores del barroco” (Lihn 66). Y este espíritu de fiesta o de carnaval se encuentra, en los textos de Maquieira, en dos niveles distintos. El primer nivel se manifiesta a través de los personajes con los cuales Maquieira puebla sus textos. Una abundante colección de las más disímiles figuras salen a escena tanto en *La Tirana* como en los *Harrier* en una suerte de “aparente narratividad”. En *La Tirana*, lo carnavalesco asume, según Eugenia Brito, la forma de una gran misa o “misa negra” (143), que puede ser entendida como un espectáculo teatral de características orgiásticas: “El gran teatro del mundo donde compadecen la sociedad chilena actual y la política expansionista de la España imperial en una representación cuyo escenario adquiere las características del «locus horridus»” (Lihn 166). En el segundo caso, en los *Sea-Harrier*, nos vemos enfrentados a la guerra como fiesta carnavalesca donde el escenario es aéreo, bélico y jubiloso. Al gran escenario que es el cielo del combate, Maquieira agrega escenografías teatrales: la cubierta de los portaviones, la Capilla

⁴ Para efectos de claridad se aludirá a *La Tirana* en itálicas cuando se trate del texto escrito y a La Tirana (sin cursivas) cuando aludamos al personaje homónimo.

Sixtina, un bar en el centro de Santiago de Chile. Lujosos escenarios que contrastan y, al mismo tiempo, se corresponden con el mundo marginal y subversivo de los Harrier: “toda una pandilla de rebeldes, anarquistas, mafiosos y pendencieros que se identifican con la alegría de vivir y el refinamiento de los etruscos, y el espíritu guerrero de los hunos, de los celtas y sus druidas” (Fontaine, *La poesía s/p*). Personajes que hablan, que reclaman o acuden a la guerra verbal en una polifonía de distintas voces alimentada del argot de la calle o la plaza pública, de distintos códigos cerrados y giros impropios de la lengua, pero que, al mismo tiempo, echan mano del habla culta, casi erudita del idioma español. Esta característica configura el segundo nivel de lo carnavalesco en estos textos — y quizás el más determinante —, el del lenguaje. O lo que Arturo Fontaine ha llamado, a partir de un texto homónimo de los Harrier, «la lengua adversa». Lengua en fiesta que revela en su decir una vitalidad lingüística cuya confluencia y combinación no puede sino citar en su «rayadura» lo más esencial de la escritura carnavalesca.

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from prevailing truth and the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed (Bajtín 10).

Otra característica de esta «lengua adversa» es su condición de lengua erosionada (Brito, 1990; Cossio, 2004), lengua-espejo, escritura que revela el trasfondo de una realidad igualmente erosionada, el Chile de la dictadura. Por esa razón, Eugenia Brito ha visto en la composición de este texto la estructura de la misa negra. “Pasión, erotismo y muerte son tres constantes de la poesía de Diego Maquieira. Estas constantes se juegan sobre una superficie erosionada” (147). A su manera, *La Tirana* es un carnaval negativo. Óscar Galindo habla, por su parte, de un lenguaje escindido que no puede vivirse sino desde el dolor: “Escritura culposa en tanto el origen es siempre un lugar vacío [...]. La escritura de Maquieira es el síntoma más radical en la poesía chilena de los ochenta de la represión y la censura; su carnavalesco y herético lenguaje es el lugar de una dolorosa escisión” (“Autoritarismo” 105). Germán Cossio, por su parte, decreta de la influencia negativa del referente histórico y político que rodea la escritura de *La Tirana*: “El carnaval y la fiesta son desplegados en plena dictadura. Pero el espacio de la dictadura en este texto no es el espacio del duelo, del luto o de la melancolía; al contrario, es el escenario del júbilo de la degradación y del éxtasis de la decadencia” (22). Una ruptura que también ocurre entre la figura de la autoridad y la figura subyugada. La Tirana es, al mismo tiempo, la Madre, imagen mítica de la mujer amada y deseada, mezcla de prostituta y virgen y que, al mismo tiempo, es espejo de todas las madres. La Tirana es la madre que tiraniza y doblega. Y frente a la cual es preciso rebelarse. Sustantivo y adjetivo que configuran un personaje que es el centro

de este carnaval negativo o, al menos, ambivalente, donde la seducción y la atracción se conjugan con el desprecio y el odio a la figura materno-autoritaria. Disidencia crítica que habla de la pluralidad inasible de los significados de este texto. No obstante, el aspecto negativo de *La Tirana* sigue estando allí. Probablemente no tiene que ver directamente con sus referentes más inmediatos como sostiene Eugenia Brito, sino con la manifestación soterrada, casi en sordina, de una censura y una represión que en su connotación alegórica busca ser colectiva, pero que nace de un sujeto censurado y reprimido que se esconde tras la voz transexuada de La Tirana. El censurado asume la voz del censor, en este caso, de la censora, para desde allí no sólo reírse de esta autoridad, sino para denunciar su decadencia y su “feroz ordinariez”. Escritura de la denuncia, entonces, cuya maquinaria carnavalesca está también hecha no sólo de retazos del lenguaje, sino de espacios en blancos, de cosas no dichas, una escritura que en su desparpajo e irreverencia sigue exhibiendo las huellas de una mordaza invisible. Entre la censura y lo dicho, entonces, se configura la lengua «erosionada», «escindida» de La Tirana. Es en este intersticio donde «la lengua adversa» de Maquieira se ve tensionada por fuerzas opuestas, centrífugas, que sólo pueden revelar la condición de tensión permanente de una escritura mestiza que exhibe su mestizaje desde la historia, pero también desde la cultura. Enrique Lihn señala el rechazo explícito de la función estética (o tradicional) de la poesía de Maquieira. De ahí el rótulo de «adversa»:

El lenguaje evidentemente poético de Maquieira rechaza a la vez, como la antipoesía, la llamada función estética del lenguaje: su autorreflexividad o, más bien, las figuras de palabras que hacen o marcan una diferencia o una voluntad de diferenciarse, a todo trance, de otras formas de comunicación. Aquí el poeta no es un alquimista que ceda la iniciativa a las palabras, sino un desafortado hablador (Lihn 194).

Dentro de este espíritu de crítica y trasgresión, donde ni la parodia ni la sátira están ausentes, se configura el espectáculo polifónico de *La Tirana*. En primer lugar, se trata de una polifonía de voces que habla en primera persona y que gira en torno a la figura de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, “el pintor que se pinta a sí mismo” y que encuentra en el otro Diego, el autor, su imagen especular. “El disfraz barroco, el travestimiento, la máscara, se convierten en un lugar de distanciamiento entre el texto y el lector” (Galindo, “Neomanierismo” 93). En este juego de personajes y máscaras aparece *La Tirana*, cuya inconfundible voz signada por la primera persona, paradójicamente se confunde en este juego de espejos verbales hablados con otras voces que son y no son ella.

Yo, La Tirana, rica y famosa

la Greta Garbo del cine chileno

pero muy culta y calentona, que comienzo
 a decaer, que se me va la cabeza
 cada vez que me pongo a hablar
 y a hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez (Maquieira 25).

Un juego de ambigüedades vocales se establece desde el comienzo del texto. Más adelante nos encontramos con una voz que pareciera hablar en segunda persona (La Tirana increpando a Diego Rodríguez de Silva y Velázquez), bien podría ser una voz en primera persona donde Diego, el autor, asume la máscara de Velázquez, como el pintor que se pinta a sí mismo “Te creías la raja Velázquez/ [...] / Aquí tienes tu resurrección de la carne/ el mama de la imaginación” (Maquieira 32). Otras veces, la voz de la enunciación se dirige a un Diego que aparentemente es Velázquez, pero que bien podría ser el mismo autor. Proceso de inversión en el cual la voz del texto le podría estar hablando al autor del texto en un juego de espejos múltiples donde lo reflejado son las distintas voces que responden al nombre de Diego: “Pero como te iba contando mi querido Diego” (IV Cursus Honores, 49). Se trata muchas veces de una máscara transexuada. A veces una voz masculina se habla a sí misma como sucede en el tercer texto de El Gallinero: “Lecturas negras” (48). Texto que es, al mismo tiempo, parodia de la estructura de las artes poéticas: “Ricardo III, Charles Manson/ Ludovico el Moro, Zapata./ Mis amores inmisericordes (Y más malos que la sangre)/ Mis superhéroes de la cultura/ Que tanto amé y admiré/ [...] / Perdonen que me ponga tan hocicón/ Pero, ¿qué es lo que ha unido Dios/ Que no haya separado el hombre”. Juego interminable de voces o, más bien, de las voces que asumen las máscaras de los innumerables personajes que desfilan entre los distintos escenarios de *La Tirana*.

The mask is connected with the joy of change and reincarnation, with gay relativity and with the merry negation of uniformity and similarity; it rejects conformity to oneself. The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames (Bajtín 40).

Sin embargo, una lectura más cuidadosa de este texto nos revela que quizás lo que realmente pareciera estar sucediendo es que casi siempre se trata de una misma máscara, la de La Tirana, que es usada por muchas voces distintas. Máscara que “tiraniza” la voz que habla a través de ella: “*La Tirana* es una construcción híbrida, gramaticalmente pertenece a un solo autor textual, pero en la que se confunden más enunciaciones como el discurso interior de los ‘monólogos’. Se sobrepasa la ‘polifonía bajtiniana’” (Donoso s/p). Dentro de este contexto, Tomás Harris ha señalado la ambigüedad de ese yo con el cual se abre el texto de Maquieira y que pareciera querer establecer engañosamente una voz única: “una ‘Yo’ muy ambigua y difusa que se compara con Greta Garbo, pero que a la vez decae, tanto sexual como socialmente (en un país como Chile, donde en

algunos segmentos sociales aún se vive en un substrato colonial, evidenciados más aún en el contexto represivo y estratificado de la dictadura militar)” (109). Esta voz «engañosa» abusa de su condición femenina, todo en *La Tirana* —especialmente sus aspectos negativos— se ve exagerado, deformado y hasta adquiere rasgos hiperbólicos, pues desde esa perspectiva aristocrática desde donde habla La Tirana, el erotismo y la decadencia sumado a un lenguaje procaz trasgrede ‘la moralidad de las capas medias’ chilenas” (Brito 150). Más aún, “esta ‘Greta Garbo del cine chileno’ se solaza en su caída, en su ‘comienzo a decaer’, en su desmoronarse [...] y de ese desmoronamiento, de ese decaer, saca la violenta afirmación de su vigencia, de su supervivencia, en suma, su *proferir*” (Harris 104). En todos los casos, y cualquiera sea la voz o la máscara que hable, siempre estamos en presencia de una voz autorreferente, enamorada de sí misma y de su caída. “En mi solitaria casa estoy borracha/ y hospedada de nuevo/ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez/ yo no me puedo sola, yo la puta religiosa/ la paño de lágrimas de Santiago de Chile/ la tontona mojada de acá” (Maquieira 36). Otro ejemplo: “Mi nombre es vivo en este hoyo/ acabaré singular/ con mi mente en el cielo” (Maquieira 68-9). Hay sin duda en *La Tirana* un regocijo de la decadencia. Deleite que se combina, y se corresponde de algún modo, con la elegancia de los escenarios donde concurren los más diversos personajes, algunos patéticos, otros reprobables. Todos, sin embargo, excéntricos y heterogéneos.

Si existe un sentido de la autorreferencialidad excesivo en *La Tirana* también es cierto que existe un ánimo celebratorio y de juego que lo compensa, como sucede, por ejemplo, con todas las alusiones a los compañeros de juega de Diego Velázquez. Los escenarios de estos dos textos son los lugares propicios para que emerja el espíritu lúdico de la travesura, de la pandilla. No es en vano la cita al director de cine norteamericano Sam Pekimpah, director de *La pandilla salvaje*, con la cual el Diego del texto se alude a sí mismo. Esta “pandilla salvaje” es la misma que aparecerá después piloteando los Sea Harrier. “Durante el entierro de Olivares/ Pitón, Calabacillas y yo/ armamos una caravana de la madre/ Corrían nuestros quesos, nuestras bazookas/ [...] / Ya estábamos hartos de tanto mármol/ amor, misericordia y perdón de Dios/ Y volamos las champas de pastos muy lindas/ y a los clérigos que caían como incienso/ y a nosotros que caíamos como bostas” (Maquieira 73-4). Todas estas voces se sitúan en un escenario múltiple cuyo modelo es el salón en todas sus formas, como los atrios de las iglesias, las salas de cines, lujosos teatros como el Municipal, las piezas de hoteles como los del fastuoso Hotel Valdivia: “No quiero hablar del medio papelón/ Velázquez. Perdóname, pero no había/ nadie. No fue nadie a tu estreno/ cuando te arrendaste el Hotel Valdivia/ para restaurar la Inquisición de Lima” (Maquieira 28). La escenografía es siempre lujosa, cuadros caros adornan las paredes como una sala de exhibición privada, espejos que reflejan un espectáculo donde la decadencia se exhibe con cierto desinhibido regocijo: “Los espejos del Hotel Valdivia/ eran la peste/ Ahí se hacían las partuzas de nuestra vida/ ahí al atardecer brillaban los Rugendas/ las Rosarios/ y las

automáticas del Novecento” (Maquieira 72). Cines, como el Marconi, no solo quieren ser una metáfora del espectáculo; son, al mismo tiempo, una cita urbana, una parte de la ciudad de Santiago que irrumpe en el fastuoso decorado de *La Tirana*: “La viste en el cine Marconi el domingo/ a la salida de misa/ Habías chupado/ mucho toda la noche como queriendo decir/ que la soledad de aquí te la mamabas/ tú solo” (Maquieira 31). La operación intertextual de Maquieira no diferencia la realidad de la ficción. A la manera de un experto editor, su selección parece depender del tono de estas palabras, de la cercanía espiritual de estos paisajes urbanos y humanos con el proyecto escenográfico de *La Tirana*. Selección que es asimismo una jubilosa combinación verbal, en otras palabras, el lenguaje en pleno carnaval.

Se trata de una orgía: lo religioso, lo blasfemo entran, se dan cita. Lo culto y lo popular también, pero como una mediación: lo popular ennoblecido, mediado por la mirada culta que ve en ese populismo, su continuidad y una manera de ejercer el poder (Brito 146).

A esta cita polifónica de voces, personajes y escenarios se suma la multiplicación orgiástica de modismos, giros populares o de expresiones del habla oral chilena. Algunos giros no requieren de una especial competencia lectora, por ejemplo: “la más culta y calentona”, “Perdonen que me ponga tan hocicón”, “Ya me había tapado las pechugas cuando dije/ ya Gaspar de Quiroga, ya puedes pasar”, “No está mal para este gallinero un poco chicón”, “La amorosa, la huevona monárquica de regia facha”. En otras líneas es posible encontrar un habla que echa mano a jergas más locales y requieren del conocimiento de ciertos códigos del habla oral chilena: “se creen que la vida es *pura cueva*”, esto es, «pura suerte». O “me *la hicieron bolsa*” por «me la estropearon»; “*Se reía a concho* de uno de sus colegas”, por «se reía a carcajadas». “Yo, María Velázquez de Mussolini/ el más pasado para la punta que hay acá”, por «el más arriesgado». En suma, la «lengua adversa» es transgresiva en sí misma no solamente porque se componga de retazos y citas de textos que no pertenecen al ámbito de la literatura o, mejor dicho, de «la alta cultura»; su trasgresión es más profunda y afecta todos los órdenes del lenguaje: sintáctico, semántico, léxico y gramatical.

Si *La Tirana*, desde su título, aludía a la idea de carnaval y fiesta «negativa», con los *Sea Harrier* (1986)⁵, Maquieira abandona la alusión y la cita para concentrarse en la fiesta misma. Esta vez en forma de guerra. Algunos antecedentes de los Harriers están anticipados en *La Tirana*, no obstante, la novedad de este texto tan singular en el panorama de la poesía chilena de la Neovanguardia radica esencialmente en la puesta

⁵ Del mismo modo que al comienzo de este artículo hicimos una distinción entre el título y el personaje del libro *La Tirana*, aquí hablaremos de los *Sea-Harrier* (en cursiva) para referirnos al texto y de los Harrier (a secas) para citar a los personajes o los textos representados bajo este nombre.

en escena de una nueva forma de imaginación poética. Maquieira sigue haciendo uso, por supuesto, de la «lengua adversa». No solo eso, esta lengua está ahora al servicio de una causa bélica: el combate entre los Harrier y los milenaristas. Guerra alegórica donde el júbilo y alegría permanente hacen de este combate una representación teatral que también puede leerse como una manera de entender y vivir la poesía.

Para los milenaristas, sus enemigos son “los epicúreos y los hedonistas”, “esos vagos y ladrones” a los que hay que hacer desaparecer para “poner orden”. Visto desde el bando opuesto, el triunfo de “la posma milenarista” representa “la consagración de las utopías”. Ellos son “los moluscos de la religión de estado”, son los “camotes doctorados en dogmas” que temen la libertad inexplicable del amor, “el fasto de la belleza”, del vino, de la imaginación, del exceso. Les asusta tanto el gozoso desorden de la vida como la ferocidad implacable de la muerte (Fontaine “El más ...” 6).

Los Harrier aparecen así como una suerte de énfasis de la poética de Maquieira ya esbozada en *La Tirana*. A partir de los *Sea-Harrier* hay en la propuesta de Maquieira una cita romántica, esto es, el deseo de devolverle al arte su praxis vital. El texto se configura, de este modo, como una gran alegoría del «Ars Vitae» de Maquieira, una poética del exceso y la desmesura. Es más, la pandilla salvaje de los Harrier se presenta como un mal ejemplo, un atentado en contra del orden y de lo establecido. La razón es evidente, se trata aquí de otra moral y, sin ir muy lejos, de la creación de otra belleza. Pero hay que insistir en que si bien es una guerra decidida y a muerte contra los milenaristas, es también una guerra jubilosa, plagada de humor y parodia. En resumen, una guerra carnavalesca donde se ha carnavalizado también el lenguaje que da cuenta de ella:

Carnival worked against the power and compulsion of authoritative discourse: the voices of rulers, of the clergy, of the law. [...]. Carnival is a ritual social event, collective and egalitarian, that plays the unofficial voices of the people of authority (Wilson 37).

Al igual que en *La Tirana*, el espacio del juego está dado por el espacio del espectáculo, en este caso, el espectáculo de la guerra. Asimismo, distintos escenarios —donde el cielo parece ser el más escenográfico de todos— y una multiplicidad de voces marginales concurren a este carnaval de la lengua adversa. Si *La Tirana* estaba marcada por el elemento mestizo, los Harrier están signados por la voz plural de la marginalidad, pero no de una marginalidad social solamente, sino ideológica. La presencia totalizadora de la marginalidad de los Harrier no hace sino reforzar las diferencias epistemológicas que existen entre las distintas visiones de mundo que están en juego en esta guerra a muerte.

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 (Fontaine, “El más ...” 7).

Cristóbal Joannon ha señalado las particularidades imaginativas de esta guerra y sus relaciones con la cultura popular: “Para construir su afebrada epopeya — más cercana a los estruendos del cómic que a las peripecias de un infatigable Odiseo —, Maqueira dispone de amplios recursos verbales, entre los que se advierten expresiones inusitadas que alternan el habla de otras épocas” (“Actualidad” s/p). El elemento del *cómic* advertido por Joannon se conjuga con una imaginación cinematográfica que no se limita a la cita intertextual, sino que alude al mismo tiempo a una escritura cuya sintaxis quiere emular la edición del cine. Así también lo ha expresado Arturo Fontaine: “Maqueira despliega aquí una suerte de poesía de ciencia-ficción. En un ambiente futurista que recuerda la película ‘Blade Runner’, se multiplican vicisitudes lúdicas y guerreras de inigualable imaginación poética” (*Prólogo* 14). Vicisitudes, aventuras o peripecias son solo distintas denominaciones que señalan la presencia de lo narrativo en este texto de Maqueira. Texto-espectáculo que emula la narrativa de una película de ciencia ficción moderna. La imaginación de Maqueira es, en este sentido, fantástica, cinematográfica, delirante, con ciertos tamicos que nos recuerdan a los surrealistas y al espíritu de Huidobro. Su valor no radica solamente en utilizar el formato de la poesía como modelo expresivo de la ficción, sino en la inédita capacidad combinatoria de los elementos que componen estos textos. Es la originalidad de la *dispositio* imaginativa del discurso ficcional-poético que está más cerca del guión cinematográfico que de la narrativa literaria. Algunos ejemplos en “Dejamos caer el mar”, donde los Harrier han levantado el mar en hamacas elevándolo hacia el cielo para devolvérselo al desierto. El símbolo del agua y el desierto tienen una evidente reminiscencia bíblica. Es otra incursión de los Harrier contra los milenaristas, escribe Maqueira:

Así de pesados íbamos subiendo el agua
 hasta que soltamos el mar sobre el desierto
 y le nublamos la bola a los aladinos
 milenaristas que querían otra vez
 abrimos el mar y secarnos adentro. (115)

La imagen de las aguas abriéndose nos remite al Antiguo Testamento, pero la cita está invertida. El mar no es la ruta de escape para las fuerzas rebeldes de los Harrier. Al contrario, el mar es un elemento de guerra, un arma. El combate adquiere proporciones

cósmicas. Los Harrier han “levantado el mar” para soltarlo sobre el desierto y acabar de una vez con el enemigo, como un diluvio instantáneo. No es extraño en este combate con las fuerzas milenarias que en esta cita bíblica el desierto sea también el campo de batalla final. La combinación de imágenes bíblicas con elementos de ciencia ficción nos reafirma la idea de una escritura que es, al mismo tiempo, innegablemente post-moderna. Otro ejemplo puede encontrarse en el texto “Rapto de la Catedral de Cuzco”, donde el cielo nuevamente es el escenario de un hecho fantástico. Con “cuarenta anclas con cadenas de espesor”, los Harrier levantan la Catedral de Cuzco, la cual es puesta sobre el portaviones El Caravaggio. Al mismo tiempo van “dejando un cráter de ancho rastro/ que cabía una doble fila de ríos jordanes” (Maquieira 123). Una vez puesta la Catedral sobre cubierta, los Harrier son acomodados en la nave central y asistidos por tecnología de gran alcance. En la realidad de los Harrier todo es posible. Un elemento, eso sí, caracteriza esta escritura adversa: lo hiperbólico. Sin embargo, este elemento hiperbólico es lo que permite que exista una sensación de distanciamiento y extrañeza que acompaña permanentemente la lectura de estos textos. Observemos, dentro de este contexto, las siguientes imágenes:

Y llevar al fin la catedral a la desconocida
 volando a muy altas descargas de iridio
 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 (Maquieira 124).

En esta combinación de imágenes teatrales y más bien operáticas —donde Maquieira no se ha ahorrado un pedazo del cielo para representar la aparición de Dios—, emerge la dualidad paganismo-misticismo que atraviesa todo el texto del autor de los Harrier y que resumen la pugna ideológica entre éstos y los milenaristas. Mientras la Catedral permanece “sujeta” entre las estrellas del cielo después de moverse a alta velocidad “al filo del infinito” (124), los Harrier diseñan una eucarística pagana y aérea,

“de nuevo dimos a fraguar la eucaristía” (124), para ver la aparición de Dios, quien quizás pueda emerger desde la Catedral de Cuzco como una luz por entre un hueco de una piedra milenaria. Simultáneamente, los Harrier viven el “amor con agravantes” produciendo olas con formas humanas para “sacudir a la vida”. El paganismo gozoso de los Harrier se ve en su verdadera dimensión al tener como telón de fondo la posible aparición de Dios en un cielo poblado de estrellas junto con la misma Catedral de Cuzco que ha sido secuestrada previamente. El amor a la vida se combina con el deseo de Dios, en un espectáculo donde todo parece un juego de contrastes: la casi inmovilidad del portaviones El Caravaggio y la velocidad anonadante de los Harrier, el placer del acto amoroso y “los mil meses de andar solados/ surcando el cautiverio de los astros” (24), los aéreos Harrier y la terrestre Catedral de Cuzco.

Hasta aquí los elementos centrales de la escritura de *Los Sea Harrier*: ficción narrativa, poesía, pero también una poética y un lenguaje. Sin embargo, los *Sea Harrier*, como asimismo *La Tirana*, parecen convivir una compleja red de oposiciones que impide cualquier clasificación rápida: ¿Personajes dramáticos o voces poéticas? ¿Lenguaje marginal o estilización del slang y la oralidad marginal chilena? ¿Mero vitalismo o una poética personal? ¿Escritura o composición musical-operática? ¿Qué son *Los Harrier* entonces? ¿Un poema dramático? ¿Un poema largo en prosa? ¿Un poema narrativo o un guión cinematográfico en formato de poema? La respuesta es compleja. Se trata de un discurso ficcional imaginativo que contiene (o puede contener) elementos que son propios de la narrativa (argumento, personajes, conflicto y solución, diálogos, etc.). O —y esto es lo importante—, que puede prescindir, como claramente lo advirtió Enrique Lihn, de los elementos propios de la poesía en verso libre. Una imaginación poética que —para usar la terminología clásica— privilegia el *ingenium* y el *delectare*. Y es así, el proceso imaginario compositivo en Maquieira es delirante, barroco e imprevisible. Todo esto “narrado” con un lenguaje que va en contra del lenguaje poético convencional. Es más, Maquieira se arriesga a ir en contra de la palabra poética para crear una nueva habla poética: la «lengua adversa» que se impone por lo que dice, por su discursividad vitalista y cinematográfica, hecha de retazos y sedimentos ajenos, prestados o robados. “Aquí el poeta no es un alquimista que ceda la iniciativa a las palabras, sino un desaforado hablador [...] que predica negativamente, narra, increpa u ordena en una jerga de los mil demonios” (Lihn 194).

Carnaval de voces y personajes, confusión de estratos sociales y lenguajes, marginalidad y sofisticación; la lengua adversa de Maquieira es en sí misma espectáculo y espectacular. Es un lenguaje marginal, la *elocutio* de la periferia, barriobajera y, sustancialmente, un habla chilena. Veamos algunos ejemplos: “Veníamos saliendo del Les Assassins/ del restaurante Les Assassins en Chile/ muy curados, curados como frambuesas” (97), “No sé qué infinita mala raja/ lo traería hasta nosotros” (97), “Nos polveábamos a un enjambre de clonas” (105), “Ni a los aliados hunos se les sopló por radar/ que le íbamos a subir el mar a los Phantom” (106), “derribamos la entrada

colosal al despacho/ del cuevudo mariscal Ratzinger” (107), “sin haber jamás arribado/ a ningún cabrón puerto” (111). Arturo Fontaine escribe al respecto: “Su escritura se salpica de palabrotas y de alusiones culturales dejadas caer por aquí y por allá con mucha gracia y desparpajo” (“El más pasado” 2). En este punto, las similitudes de este lenguaje con el “discurso de la plaza pública” estudiado por Bajtín no pueden ser más estrechas: “It is characteristic for the familiar speech of the marketplace to use abusive language, insulting words or expressions, some of them quite lengthy and complex. The abuse grammatically and semantically isolated from context and is regarded as a complete unit” (Bajtín, *Rabelais* 16). Se trata, eso sí, de un hablador hiper consciente de sí mismo, un *Scriptor Ludens* que reflexiona sobre el lenguaje que usa y como un gramático lo clasifica y evalúa negativamente. En “Nuestra lengua adversa”, Maquieira escribe:

Ya ahí

mientras yendo en Harrier por estas sierras

y mamándonos el pedazo chupado de Garcilaso

con nuestra lengua adversa de Reggio Calabria

y nuestro malogrado medio hablar español,

seguíamos levantando vuelo como nubes a remezones (93).

Los Harrier no son solo una gran metáfora del combate contra el espíritu policial de los milenarias, también son exegetas del ocio o, para ser más exactos, de una molicie creadora y vitalista. Son, a su manera, una suerte de filósofos presocráticos postmodernos. Practican el placer sensual rodeados de mujeres, alaban el mundo corporal, son pródigos en bebidas y comidas y no les importa el futuro. En este sentido, hay aquí una economía anticapitalista, una política del despilfarro, del abuso, elementos que parecen provenir de una aguda lucidez acerca del saber vivir.

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

[...]

Habíamos levantado un faro en el mar

para no hacer nada en la vida

y gozar desnudos y con mujeres

[...]

Pero no hacíamos nada grande la verdad

Abusábamos del amor

del ocio y del porvenir

y bebíamos hasta moverle el piso al mar (Maquieira 113).

Tanto Óscar Galindo como Germán Cossio han insistido en las características barrocas o, más bien, neobarrocas de la escritura de Diego Maquieira. Creo que no se equivocan. Pero no se trata simplemente de un nuevo barroquismo posmoderno. Esta lengua adversa es también un habla dislocada, en permanente enmascaramiento que juega y se ríe, pero que echa mano a todo lo que tiene a su alcance. La lengua adversa es esencialmente una lengua lúdica y humorística, de ahí su dificultad hermenéutica y la imposibilidad de cualquier taxonomía para clasificarla dentro del panorama de la nueva poesía chilena. A este respecto, Matías Ayala ha señalado que la principal dificultad para la crítica ha sido que: “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” (8). Esta enunciación saturada debiéramos entenderla como una forma de intertextualidad polifónica. Maquieira con su habla prestada y saturada problematiza los conceptos de propiedad y autoridad, pero no anula completamente la existencia de un autor —el mismo Maquieira— que cita, alude, adapta, transforma, imita, parafrasea, expropia o plagia otros textos. Se trata aquí de un «autor» que juega, el *Scriptor ludens*, una versión actualizada y politizada del *bricoleur*. En cambio, no es una sorpresa advertir que el *Scriptor ludens* no es otro que el operador subversivo de sus propias maquinarias de guerra; sus tácticas y estrategias son las de un operador hiper consciente que es, al mismo tiempo, un creador de reglas propias e impugnador de las ajenas. No es extraño, entonces, que en este contexto Maquieira se haya cuestionado a sí mismo como poeta, como figura autorial. Rechaza de plano la poesía lírica y se rehúsa a aparecer como autor de una voz confesional. “[...] un músico que conocí me dijo, cuando leyó *Los Sea Harrier*, que era una suite perfecta. Y que iba a escribir al respecto, pero yo no soy

músico, pero sí un poco compositor, porque cuando escribo me gusta componer”⁶. Esta imagen —la del compositor— ya había sido anticipada por Enrique Lihn en un artículo de 1986: “El procedimiento de hacer hablar otra vez, de una manera, textos ajenos, más bien extraliterarios (declaración, excomuni3n), es coherente con la poes3a de un ‘compositor’ como Maquieira” (193). Un compositor que tambi3n es un escen3grafo. «La lengua adversa» es finalmente el habla del escenario, la jerga de los innumerables personajes que son tambi3n actores de una representaci3n carnavalesca donde el lenguaje y la representaci3n han sido carnavalizados hasta el paroxismo y la saturaci3n.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, Mat3as. “Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira”. *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 7-27.
- Bajt3n, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. H3l3n Iswolsky. Cambridge and London: M.I.T. Press, 1968.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura post-Golpe en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Cossio, Germ3n. “La ruina gozosa de/en *La Tirana* (o la escritura fracasada de Diego Maquieira)”. Diss. Universidad de Chile, 2004.
- Donoso, Arnaldo. “*La Tirana* (1983), de Diego Maquieira. Mestizaje, ficcionalizaci3n y referencialidad an3mala. Devenir gram3tico de la ophys”. Disponible en Internet: <<http://www.letras.s5.com/aed130407.htm>>.
- Espinaza, Ricardo. “La aventura espiritual de Diego Maquieira. (Para una se3al de lectura de *Los Sea Harrier*)”. Disponible en Internet: <http://www2.udec.cl/~DOCLITER/mecesup/articulos/espinaza.pdf>.
- Fontaine, Arturo. Pr3logo. “El m3s pasado para la punta”. *Artes y Letras de El Mercurio*, Domingo 23 de noviembre de 2003.
- —. “La poes3a ciencia-ficci3n de Maquieira”. Suplemento Literatura & Libros. Diario *La 3poca*, 31 de octubre de 1993.
- Galindo, 3scar. “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poes3a chilena contempor3nea”. *Estudios Filol3gicos* 40 (2005): 79-94.
- —. “Autoritarismo, enajenaci3n y locura en la poes3a chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas”. *Am3rica Latina Hoy* 30 (2002): 97-118.
- Harris, Tom3s. “La virgen en el santuario desmoronado (Sobre *La Tirana* de Diego Maquieira)”. *Mapocho* 54 (2003): 105-114.

⁶ Ver Diego Maquieira entrevistado por Cristi3n Warnken. *La belleza de pensar*. ARTV Televisi3n, Santiago de Chile, 2003.

- Joannon, Cristóbal. "Actualidad de la épica". *Revista Universitaria* 83 (marzo-mayo 2004).
- Leyton, Nicolás. "Los Sea Harrier". Disponible en Internet: www.lapollera.cl N. 63 - AÑO 2, 6 de julio de 2008.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- Maquieira, Diego. *La Tirana. Los Sea Harrier*. Santiago: Tajamar Editores, 2003.
- Warnken, Cristián. *La belleza de pensar*. ARTV Televisión. Santiago, 2003.
- Wilson, Rawdon R. *In Palamede's Shadow. Exploration in Play, Game, and Narrative Theory*. Boston: Northeastern University Press, 1990.
- Zambra, Alejandro. "Una feroz ordinariez". *Las Últimas Noticias*, miércoles 31 de diciembre de 2003.