



Contenido disponible en www.revistas.userena.cl

**Logos: revista de Lingüística, Filosofía y
Literatura**

Página de inicio revista: www.revistas.userena.cl/logos



“El gallinero” de Diego Maquieira

“El gallinero” by Diego Maquieira

Walter Hoefler Ebbers, whoefler@userena.cl

Universidad de La Serena. Departamento de Artes y Letras.

Trabajo recibido: 03-04-2009 **Aceptado:** 11-05-2009 **Publicado:**20-06-2009

RESUMEN:

Se trata de una consideración particular del poema “El gallinero” y su peculiar forma de anunciarse en el libro *La Tirana* de Diego Maquieira, con vistas a que cumpla una doble función, como poema axial y a la vez también como poema manifiesto generacional, de ahí la necesidad paratextual de advertir irónicamente o fallidamente su emergencia y a la vez realzar su discontinuidad estilística y temática respecto del resto de los poemas.

Palabras Clave: El gallinero,
La Tirana, poesía chilena, Diego Maquieira

ABSTRACT:

A particular treatment of the poem “El gallinero” and its peculiar announcement in *La Tirana* by Diego Maquieira is presented, and a double function is suggested, namely as an axial poem and also as a generation manifest, hence the paratextual need of both ironically or unsuccessfully noting its textual emergence and highlighting its stylistic and thematic discontinuity with respect to the rest of the poems.

Keywords: El gallinero, La Tirana,
Chilean Poetry, Diego Maquieira

Acercamiento a textos de la poesía chilena entre 1980 y 2005 que implican cambios o indicios de reorientación de paradigmas o estructuras textuales dentro de la poesía chilena, sin consideraciones apriorísticas, sino de estudios de casos como “El gallinero” de Diego Maquieira.

La inclusión de este poema en las antologías de Steven White (White, 1986: 166-167); de Tomás Harris, Teresa Calderón y Lila Calderón (Harris et al, 1996: 282-283); de Edwin Díaz (Díaz, 2005: 408), y también, en la más reciente de Gonzalo Contreras (Contreras, 2006:), avala y justifica un acercamiento analítico, interpretativo, más ceñido. Juan Cameron, comentando la última, nos ratifica: "Contreras incluye textos esenciales...mejores páginas aisladas por cada autor...Entre estas joyas debe destacarse *Todo encaja en todo armoniosamente* (Hernán Miranda), *Buenos deseos* (Manuel Silva Acevedo), *Un tipo de la época* (José Angel Cuevas)...*El gallinero* (Diego Maquieira)..." y otros. (Cameron, 2006). El propio Maquieira nos complica en nuestro apunte al definir “La Tirana es un poema que se enfrenta con la tradición, en que hay desplazamientos de mundos. Es un tríptico, o sea tiene un poema central, que es “El gallinero” y a ambos lados esta la primera y la segunda docena.” Nos obligaría a atender antes al conjunto, pero asimismo reitera y ratifica el rol axial del texto que pretendemos estudiar. (Maquieira, 1989: 7).

Sobre su autor se dice: "Diego Maquieira (nac. 1953) es, junto a Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Alexis Figueroa, etc., una de las más destacadas figuras de la más joven promoción de poetas chilenos." (Schopf, 1987/88: 28). La palabra figura alude antes a una presencia pública del autor, que a una consideración en rigor de sus textos, debiendo señalarse que buena parte de su recepción gira menos en torno a los textos u obra, sino a aspectos de su vida privada, cuando no estado de ánimo o de salud, suerte de indicador de cierta relevancia social de su recepción a este nivel. Para Julio Ortega: “Nicanor Parra y Diego Maquieira exploraron, a través de las voces del Cristo de Elqui y la Tirana, un discurso de la subjetividad donde discernir la eticidad, improbable o irónica, de un mundo íntimamente fracturado.” (Ortega: 6).

La crítica sospecha y establece que *La tirana* es un libro singular y significativo. Elegido entre los libros clásicos del siglo. (M.T.Cárdenas, 2006: 6-7), reconocimiento que se inicia internacionalmente en una de las antologías mentadas:

"In the cinematographics series of poems that form Diego Maquieira's book, *La tirana*, the poet adopts many masks. In Chile, this is something

that was learned from Nicanor Parra. Maquieira moves in and out of the characters of his nameakes, Almagro and Velásquez, and even becomes a modern version of the Virgin of Tyranny herself. These are poems that combine the most colloquial slang into dense linguistic patterns." (White, 1986: 155)

Su disposición aparentemente frívola, contradictoria, la diseminación del sentido de algunos textos como efecto de la reiteración de las titulaciones, el juego ambiguo entre textos que se presentan como textos o paratextos, y un ordenamiento no convencional, sin paginación, en su edición príncipe, no hacen sino acrecentar sospechas en un sentido positivo de que estamos frente a un texto más que pretendidamente innovador.

No he prescindido de ninguna bibliografía encontrada, sólo he constatado que, como lo señalaba el propio autor todavía hoy no son muchos, pero sí importantes, los especialistas que se han ocupado de su obra con intensidad o rigor (Lihn, Harris, Fontaine, Warnken, Schopf, Brito, Galindo, Valdés), abundando la crítica confundida con la nota social, confusión que el propio poeta no alienta ni desalienta a sabiendas quizás del estrecho margen o la delgada línea que separa las obras de vanguardia legítima de las formas realizadoras de la vida, de aquello que une antes que separa arte y vida. Por otra parte hay una sólida convicción, desde el propio poeta hasta los críticos más perspicaces y universales de la originalidad e indiscutible proyección de la propuesta de Maquieira, hasta el punto que ni él mismo ha podido sobrepujarla.

Originalmente publicado en *La Tirana* (Maquieira, 1983: s.p.) como 17.avo poema del conjunto. Si bien la crítica señala su condición axial, no determina las características específicas que tiene precisamente por tener que cumplir una función adicional y de intermediación, lo que le impone su diferencia de texto balance dentro de una serie, donde además es eje dentro de dos partes de la serie. Texto que habla desde una subjetividad clásica en medio de textos que asumen una voz travestida y que pasa de lo aparentemente personal a lo aparentemente nacional.

El libro interno se inicia con un subtítulo: "PRIMERA DOCENA", y una línea dudosamente entre verso y epígrafe, entre acotación o reflexión "off the record" que dice: "Ya nadie sabe de lo que hablo", afirmación que pone al lector en guardia frente al sentido aparente, por el (auto)cuestionamiento de su enunciante, pero rasgo también de un hablante personaje. Quien habla es ventrílocuo o "personae", el "otro" rimbaldiano, el hipócrita autor "baudelairiano" o el esquizohablante de la poesía chilena

de los ochenta. Un sujeto que se subvierte para descolocar o advertir al lector. ¿Qué ofrece? No textos, sino una "primera docena" de algo, una cuantificación ferial que se aplica en Chile en especial a los huevos. La docena son los doce textos iniciales de *La Tirana*, estos poemas huevos que pone el autor en su libro a incubar. El volumen se cierra con otra docena. Curiosamente el sentido se disemina, se retarda, se torna reversible, se torna potencial. Hablamos de huevos porque al cabo de esos doce textos iniciales nos encontramos con un poema que se llama "El gallinero" (Maquieira, 2003:38), pero que todavía no es el poema propuesto, sino una dedicatoria disfrazada de poema, una dedicatoria encadenada y retrospectiva:

“A Diego Méndez que se ahorcó en su celda en 1625;
como al converso valenciano Rafael Bario,
que hizo lo mismo, como al sastre judío
Luis Correón, que se ahorcó en su celda de Llerena
en 1591.”

Esta estrategia reitera el valor que adquiere el uso de los paratextos, en líneas gruesas a partir de su uso por las neo y transvanguardias, pero también probablemente como elementos de distracción frente a la censura en nuestra historia reciente, no menos que como una relativización de sus funciones. Señalemos sí que aquí los paratextos se integran como poemas, o como poemas con función de paratextos: sea como dedicatorias internas, como lemas o como citas.

El uso de una duplicidad titular pareciera recalcar la importancia de dicho título, pero revertida en un caso por su reducción a su uso paratextual como dedicatoria, pero que no anula del todo su potencial condición indicial de tema reprimido, el de los conversos, que pueden ser tanto un antecedente, como una primera apreciación del acto y de la revisión que ejecutará el poema a tratar.

Como sabemos, la historia de La Tirana, un lugar cercano a Iquique, a Pica, que multiplica su población una vez al año, en el mes de julio, sólo por la asistencia a un ritual católico-pagano, da nombre al poemario, pero también se disemina y convierte en una especie de referencia a una mujer fatal mestiza, a una posesa, a una figura seductora, cruce de muchas imágenes femeninas y femeninas a la vez. Historia, podemos decir, de mestizaje, y a su modo, de otra conversión. Este primer poema "El gallinero", que no es todavía el que nos interesa, reiteramos, es una dedicatoria a una serie real o imaginaria de conversos, cristianos nuevos, o de quienes no abjuraron de su fe original. Este poema, podríamos decir, es una falsa y engañosa sinopsis del

poema del que nos ocuparemos, y que aparece ligeramente desplazado, unas páginas más adelante, detrás de otros textos. Oscar Galindo destaca en su estudio (Galindo, 2003: 208) al poema como eje central entre las dos docenas de poemas, atribuyéndole ciertamente una proyección simbólico emblemática a todo el conjunto. La misma función le atribuía ya antes Eugenia Brito. (Brito, 1994). Aquí me atrevería a observar cierta paradoja o parcial contradicción. Justamente para poder cumplir esta función de nexo, el poema debe diferenciarse de la serie, transformarse en un texto balance, reflexivo, programático, lo que le hipoteca a éste la condición visionaria, difusa, de la obra restante. Así el poema no es sólo nexo, eje o enlace, sino una poética con una relativa proyección de balance. De ahí que sea el único poema relativamente autónomo de la serie.

Considerar características de la serie puede ayudar a comprender el principio de construcción, de estructuración o de secuenciación de los textos. La poesía de Maquieira tiene un cierto vuelo visionario, en cierto modo aquello que se define como transvanguardia y que es la parodización, caricaturización de lo que es una representación referencial, realista, tamizados o cruzados los referentes culturales prestigiosos por asociación con la cultura popular musical, cinematográfica o el comic.

“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”.

Poema que exhibe el principio de selección de sus referentes culturales. (Maquieira, 1983: s.p.). La mitología clásica es sustituida en otros por la cultura popular; el sujeto prestigioso por un actor, arquetipo hollywoodense o por una caricaturización nominal, reductiva, vía reemplazo del nombre por un hipocorístico (Ratzinger/Ratz;) o reemplazo del nombre real por la denominación estamentaria de otro: el Duce. Ricardo III junto a Charles Manson, También se recrea y proyecta una especie de linaje imaginario aristocratizante, pero desplazado de sus referentes necesarios, suerte de resguardo, desplazamiento o diseminación del sentido original o pertinente, generando una suerte de desfocalización o descolocación de atributos. También los títulos parecieran generar este sentido. Así el título “gallinero” no guarda relación significativa con el texto, sino que sugiere un efecto alegorizante o de metalepsis. El que dos poemas tengan el mismo título, también es parte de este

proceso de diseminación del sentido, como una especie de contagio sémico, a la vez que duplicación referencial. La duplicación no deja de evocar el efecto conjuro, pero también suscita la asociación con la condición movediza, borrosa, no fija de las imágenes en algún trance, sea como producto de cierta actividad imaginante, sea por algún tipo de estímulo artificial, lo que por una parte conduce a imágenes imprecisas, por otra, a cierto efecto visionario, lúcido, adivinatorio, lindante con lo profético: "mi escritura responde a visiones", recalca Maquieira. (I. Quezada, 1984).

Dos otros aspectos conviene destacar: El poema homónimo precedente contamina con su sentido al otro, en tanto poema con una funcionalidad distinta al poema tradicional, en tanto forma definitiva y asegurada. El que el poema, con el mismo nombre pueda cambiar de nombre y de función, torna su lugar inestable, pero al mismo tiempo ambos relativizan sus funciones al potenciarse con el sentido del otro. Junto a este poema homónimo recoge el libro otro poema, de similar extensión y de distribución desigual y que se llama "Manicomio" (Maquieira, 2003: 62), generándose una nueva analogía y significación latentes, en tanto se transforma en una referencia heterotópica, a cualquier lugar marginal de resguardo y control, pero al mismo tiempo con otro potencial de significación alegórica en relación al mundo, y que es por lo demás un manicomio poblado de gallinas.

El texto, *El gallinero*, (Maquieira, 2003: 43) ya no es serial, es un texto balance pero también un texto de giro. Es el "Howl", ("Aullido") de Maquieira, su declaración o manifiesto generacional, como a su manera lo es también "Sentado en la cuneta" de Bertoni. (Bertoni, 1990). Como declaración se dispone con una calculada ambigüedad, familiar y religiosa a la vez. La andadura de endecasílabo, decasílabo, no desmiente su tachadura oracional, de rezo, de oración, cercano al "padre nuestro". Interlocutor discreto de ésta es un "padre" familiar y dios disimulado en su reducción minusculizada y de vocativo cauterizado. Dios padre y padre personal, o quizás también ese padre azteca, entre exclamativo y fático, al cual remite el texto, en tanto interlocutor desjerarquizado, suprimida por lo demás la coma que debería enfatizar o remarca su condición de vocativo, de interlocutor, esta supresión también una forma de disminución.

Desde el punto de vista de la opción textual el "Padre Nuestro" ha sido comentado, parodiado, remedado o reescrito, dada su condición de obra canónica, pero además conocida y aprendida incluso de memoria. Pero esto que facilita el recurso es también un principio de censura, puesto que citarlo puede resultar trivial y

demasiado obvio, de ahí quizás la necesidad de enmascarar o disimular el texto, razón por la cual se borra u omite un posible nexo paródico.

El proceso escritural de un texto lírico no suele dejar huellas cronológicas, salvo que se lo marque expresamente para vincularlo a lo coyuntural o a lo histórico. Gran parte de la lírica suele todavía ampararse en su carácter atemporal, de validez esencial o permanente. Una precisión de sus cronotopos sólo es posible "a partir de", en este caso de la aparición del libro en el mercado, sino antes no ha sido expresamente proyectado en alguna revista o por cotejo de variantes. La única variante hallada la recoge el artículo de Warnken, de 1997, y que agrega un verso al texto: "y huevones sin ideas." La coprolalia, hoy usada descomedida y desmedidamente no suscita ningún efecto de sorpresa, y por lo demás, anula, cuestiona la serie y coloca al poema en un trance de actualidad crítica, que lo podría hacer vulnerable a la censura y al mismo tiempo pareciera tomar partido por ese final del tiempo democrático. Entonces no queda sino presumir que los poemas o al menos la mayoría de ellos fueron escritos en fecha anterior, imprecisa, a 1983. El poeta nacido en 1953 tenía el 11 de septiembre 20 años. Nos lo imaginamos todavía con un embargado castellano, o con remanentes locales, que según propias declaraciones, aprendió en Perú, país al que se trasladó a los 10 años, alrededor de 1963. Su padre era diplomático, "el hombre más inteligente que he conocido" (Simonetti, 2002), afirmación que recogemos no por prurito de exactitud ni por querer verificar cierta referencialidad ingenuamente biográfica, sino que el poema se articula en torno, ya lo dijimos, a un ambiguo interlocutor: progenitor o dios padre, conservando así los arrestos de una oración, de una petición o de una confesión, si le cargamos a las oraciones dichos sentidos; pero también una suerte de testamento al revés: el hijo le declara al padre qué es lo que ha asumido de él. Un indicio sugerente guarda relación con la orfandad declarada de la poesía y de la narrativa chilenas. El golpe tuvo como consecuencia la muerte de los padres putativos culturales. Ante todo Neruda, pero también de aquellos autores importantes que generaban o habían generado escuela. Por eso el tema aparece. Pero también pudo haber otro padre, hoy imputado de graves delitos, y asumido como abuelo feroz. Era el diálogo sordo, asordado, censurado, con el capitán general, quien al asumir los rangos y grados de sus predecesores más prestigiosos, parecía querer también heredar o autoatribuirse el rango de un padre de la patria. Pero existía también la tradición del diálogo con el dictador, con la idea que el dictador es posible porque nosotros se lo permitimos, siendo él de alguna manera nuestro padre, nuestro alter ego en sentido psicoanalítico. Un proceso que se inicia con el "Hitler in uns" de Max Picard. Este forma del diálogo encubierto, disfrazado, solapado, aunque también variante de la comunicación

protestante con su dios, pudo ser también posible en uno u otro caso: "Mi comunicación con dios es directa y no pasa por la iglesia" (Serrano, 1993). Y en última instancia debemos también asumir que puede tratarse del padre efectivo, de ese padre efectivo del cual pudo haberse producido un misterioso y no poco enigmático alejamiento o mayor acercamiento. Sus padres se separan en 1974. Dato aportado por la madre del poeta, no señalado en las diversas notas entrevistas que hemos consultado, salvo en (Montero, 2006: 65). Entonces qué divina tentación acercarse, dialogar poéticamente con él. Especialmente singular y sugerente es el remarcamiento en el texto:

"Nos quedamos pegados
Pero bien constituidos;
Matrimonios bien constituidos
Familias bien constituidas".

Por cierto es esta la fórmula que utiliza cierto sector social para perpetuar la idea de familia, de tradición, atribuible al sector social del que procede Maquieira, pero que también es usado irónicamente por otros sectores sociales, remedando tanto su legalismo como su indirecto carácter de reproche moral. La insistencia reiterativa pareciera pretender ampliar su radio de referencia más allá del poema, a la condición actual de la familia y en relación al antecedente citado. Es muy posible que la familia Maquieira Astaburuaga estuviese tensionada entre cierto talante liberal y cierto talante aristocrático, algo que se adquiere y refrenda también por el ejercicio diplomático. Según los antecedentes la familia vivió en Nueva York o Washington, donde se supone circula la diplomacia más avezada del mundo; y en Perú, este último país conocido por su énfasis protocolar y ceremonial, remanencias del incario y del virreinato.

Particularmente significativo parece también el uso coloquial etario: "Nos quedamos pegados", en el sentido vinculatorio de adheridos, de presos del pasado, pero connotado aquí como adherencia enojosa y desagradable.

La andadura frásica es coloquial y prosaria, más marcadamente, sustentando así una inicial actitud de comunicación personal, cuasiconfidencial, que se convertirá finalmente en una suerte de declaración pública sobre el estado de la nación. El tipo estrófico refracta una pretensión de regularidad y de orden en la elección de su frecuencia versal promedio: 6, 8, 7, 6; promediando casi 7, lo que se puede interpretar como la aceptación de un cierto desborde, frente a lo que podría ser una regularidad

de la forma, que debería actuar como un cerrojo frente al carácter disolutorio del orden o del caos externo con el que se busca dialogar y mantener bajo control.

Debo señalar que tengo la sospecha que la actividad poética opera en primera instancia como conjuro ante un conflicto, que no siempre debe estar enunciado y claramente explicitado, y que instintivamente el orden del poema es la principal fortaleza frente a la condición disolutoria del conflicto, esto al margen de que la poesía es también y en primera instancia diálogo con el lenguaje, el lenguaje como parte del conflicto, y no sólo como instrumento o medio de su enunciación.

El poema es, en su dimensión discursivo funcional, manifiesto generacional al modo de *Howl*, de Allen Ginsberg, aunque sin su extensión; es acuse recibo de un legado, un antilegado, lo que denota ciertamente su cercanía con Parra; es un pastiche más rítmico que temático del "Padre nuestro", como forma del contrato religioso, por eso su vinculación más parece voluntarística que efectiva, aunque la razón es también neutralizar una relación demasiado obvia, lo que le quitaría efectividad.

Los poetas en general, difícilmente asuman un carácter doctrinal en relación a la supuesta fe o adhesión religiosa subyacente. La actitud aquí es de recriminación y de cuestionamiento ante la religión oficial, pero un cuestionamiento que se manifiesta más en la condición algo blasfema de sus referencias, y no tanto en la discusión de los aspectos o principios de la fe católica:

“Nos metieron mucho Concilio de Trento
Mucho catecismo litúrgico
Y muchas manos a la obra, la misma”

Si observamos el nivel léxico, el verbo está usado en su nivel coloquial, escolar, prosaico, para llamarlo de alguna manera aproximativa. Es como si el nivel de uso léxico adquirido no estuviese a la altura jerárquica del prestigio y del nivel de código del objeto tratado: el Concilio de Trento. El "Concilio de Trento" pertenece tanto al código histórico (1545-1563) como al código religioso, en tanto historia y afirmación de los dogmas (confrontación con las propuestas de Lutero y respuesta y ajuste en relación a esos cuestionamientos). Pero también hay en el uso de la expresión una suerte de desplazamiento diferido en lo temporal a la situación de Chile, es como si la solución a la situación de la fe en Chile y al plano personal del hablante tuviese una aplicación tardía, de esa manera se exagera el rasgo del diferimiento, pasando a tener

un sesgo caricaturesco, de remarcación de un factor identitario exagerado. Ahora bien, cierta condición de la poesía, la aparente interiorización del discurso histórico, político o de la opinión común, se lleva justamente al plano privado, de la llamada fe interior o personal, o de otro modo a una comunicación directa con las instancias superiores, el dios de la fe que sea, por lo tanto el poeta ejecuta por la naturaleza de su discurso, la reforma en su acto de habla, la interioriza, la re proyecta, cuestionando de esta manera la mediación pastoral, oficial de la iglesia, y en la que ésta basa su poder y su control. El hablante asume así un cierto protestantismo, confirmado por el autor real en entrevista: "Mi comunicación con Dios es directa y no pasa por la iglesia" (Serrano, 1993). Pero al continuar la lectura, suspendida por el acto de análisis y de lectura comentada, si se quiere, nos vamos a encontrar que el producto de esta educación caracterizada como "nos metieron mucho Concilio de Trento" va a tener un resultado inesperado:

"Que en esos años
Repudiaba el orgasmo
Siendo que esta pasta
Era la única experiencia física
Que escapaba a la carne".

Aparentemente nos vamos a encontrar con ciertas formas de cuestionamiento presentes en la poesía de Enrique Lihn, pero Lihn partía de cierta centralidad y aceptación del alma, sea en la forma de una entidad incólume, sea como la forma de representación romántica de la individualidad intransferible, el alma como coartada previa del llamado después sujeto lírico. Maquieira habla desde la carne, aún rehusándola, neutralizada por su perspectiva visionaria.

La escansión de este último tramo citado nos muestra que se han generado cinco versos a partir de una sola oración y que no tiene ningún atisbo formal rítmico. La frase tiene incluso una estructura argumentativa, aunque algo difusa y no muy bien formulada aparentemente. Lo más que se puede decir que hay que detenerse y explicarla o interpretarla, pero no debido a una oscuridad del objeto, sino en apariencia a una suerte de incompetencia del hablante. Pero claro, si este hablante es una víctima de una educación difusa, errada, como podría ser certero, coherente, aunque esta frase no mezcle niveles léxicos, salvo quizás la palabra "pasta", y cuyo denotado es precisamente poco claro, "Pasta parece referirse sintagmáticamente al orgasmo, en un desplazamiento no metafórico, sino de contigüidad, entendiendo que en las figuras de contigüidad la tensión está justamente puesta sobre las cosas y no sobre un

desplazamiento del lenguaje. La pasta sería algo así como la sustancia derivada del orgasmo, esta mezcla de indefinible éxtasis y satisfacción y su derivación como fluido distinto en hombre y mujer. Esta mezcla indefinible entre lo material fluído y la sensación, es lo que se transforma por un desplazamiento singular en "pasta", un concentrado que conlleva ciertos atributos, sea cromáticos, visuales, sea de gusto. No olvidemos que la pasta en el español de Chile ha pasado a designar la comida italiana, pero también alguna sustancia protectora: pasta de zapatos, pasta de dientes; así como también la pasta base, la forma más común de una droga que se define entre el producto semielaborado y el producto decantado, siendo, al mismo tiempo, y si mi intuición léxica, me lo corrobora, una designación atributiva de competencias y virtudes: "este sujeto tiene pasta", pasando luego "pasta" de condición adjetival, a sema sustantivo, en otro texto de la serie:

“Los franceses Matta y Raoul Ruiz
El neurocirujano panameño Asenjo
El autopoeita Humberto Maturana
El parisino Marqués de Cuevas
Y otras pastas muy cojonudas”.
(Maquieira, 2003: 46).

Los niveles o códigos de pertinencia relevante en cuanto producción del sentido resultan ser: el léxico-sintáctico y el roce entre lo religioso/sexual.

Partamos de la base que a nivel discursivo el hablante dialoga con un progenitor que sémicamente es expresión fática azteca, padre progenitor efectivo según el español de Chile, reduccionismo frásico del "Padre nuestro" a mero "padre" o interlocutor genérico en los términos de un representante de una matriz cultural. El hablante, eso sí, se esgrime como un acusativo-dativo del pronombre personal declinado primera persona plural: "nos". Este nos se reitera en cada una de las cuatro estrofas, extendiéndose su validez como sujeto de la enunciación. Al menos en la primera, segunda y en la cuarta, que es la última, aparece en situación inicial: "Nos educaron para atrás padre", "Nos metieron mucho Concilio de Trento", y en la cuarta, finalmente, en una posición retardada dentro del verso inicial: "Y así, entonces, nos hicimos grandes", como una formulación modal conclusiva que cierra una constatación iniciática, que pareciera darle un primer giro final al texto.

En este punto el texto da un giro desde la prevalencia del código educacional-teológico y con connotaciones sexuales para pasar al código de la ciencias políticas y

sociales, de las formas de gobierno y estructura de clases. El significado personal promocional, pasa a tener una apertura hacia lo nacional y a realizarse como balance político.

Este giro discursivo es también parcial, en tanto en la frase o en el verso o a veces en secuencias de mayor magnitud coexisten niveles de lenguaje de uso diferencial diastrático y etario, como ese: "Nos metieron mucho Concilio de Trento", si pensamos ante todo en cierta connotación vulgar o coloquial popular y estudiantil del uso de "metieron" en el español de Chile. Me parece que este giro preanuncia la condición de giro del texto total, y si se quiere la condición de un cambio en la modalidad de la enunciación. Diría de otro modo que hay cierto resabio de solemnidad en el apronte visionario indagatorio de sus proyectivas fuentes de información, por otra, cierta recaída, cierta debilidad e imprecisión en el uso léxico, pero que tiene una finalidad tanto caracterizadora como expresiva, respecto de un sujeto que exhibe su precariedad y su fracaso, aunque en primera instancia como herencia.

No me atrevería a decir que cierta conciencia del uso muy particular del léxico local lleva al hablante a reutilizar términos, casi como una modalidad de la explicación reiterativa o clarificadora de su posible acepción, aunque estas reiteraciones también suelen tener el efecto posible de un llamado de atención ironizante, como es el caso del uso del adjetivo "constituido". Al menos dos casos quisiera citar, puesto que tienen efectiva pertinencia respecto de este poema: el uso de la palabra pasta, por ejemplo, ya citado, y que va desde su condición de sustancia a su condición de persona con virtudes y competencia. También, el uso del término "gallinero" como título de dos poemas diferentes, pero también su alcance extensivo en algún poema aludiendo a su condición de espacio agitado, revuelto, bullicioso, como cuasimetáforización del mundo: "Pero te advierto una cosa, Mister Sotana / Le vamos a poner más color al gallinero", versos iniciales del poema (ii DOLCE CUORE / A ESTE DEJÁMELO A MÍ VELÁSQUEZ.)

La sospecha de un giro poético, paradigmático, puede nacer de la cercanía con algún hecho histórico relevante, vinculado a esa suerte de historia oficial, como un primer indicio; o nacer de la presencia interna de un giro dialógico, de la existencia en el interior del texto de un choque discursivo, en este caso el paso de un diálogo asordinado, ambiguo, entre familiar, doméstico y religión personalizada y el remate declarativo, conclusivo en este caso. El balance personal se torna balance de estado.

Este dualismo en el plano léxico, en el plano estructural parece también manifestarse en un maniqueísmo carnavalesco, una suerte de visión aparentemente infantil, préstamo farsesco quizás de lo que ocurre en la cultura integracionista, aquella que se alimenta del comic, de la fotonovela, del melodrama. Por cierto, Maquieira integra esto en una visión ideológica, apocalíptica, que recubre en el fondo menos una contraposición ideológica al estilo de la guerra fría y basada en la llamada política real, sino aquellas expresiones heroicas de un cierto cine de propaganda o de una visión apocalíptica y catastrofista, a lo que se opone una visión esperanzada, aunque voluntarística de asumirse como personaje heroico, no martirizado, sino antes gozoso participante, a diferencia de Zurita. Oscar Galindo definió la poesía de Maquieira como: “Metáfora del hibridaje mal avenido de la cultura, de la historia como gangsteril esperpento.” (Galindo, 2002: 206) Descripción acertada, aunque parcial en su alcance significativo, ya que sólo implica lo gangsteril. Reductor, en tanto reduce el intento imitativo a una asimilación a un género popular apocalíptico, y le resta el arresto crítico, sin duda acercamiento válido a la serie, aunque no en particular para este poema, que cumple una función específica de engarce y que obliga a destacarlo respecto de la caracterización de la serie.

Bibliografía

- Berger, Beatriz, "Diego Maquieira: Creo que soy un comediante" en *El Mercurio, Revista de Libro*, 217 (Santiago de Chile), 27 de junio, 1993: 1 y 4.
- Brito, Eugenia, "La Tirana de Diego Maquieira: una misa negra en la literatura chilena" en *Campos minados: (Literatura post-golpe en Chile)*, 2ª.ed., Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994, 95-110.
- Cameron, Juan, "Gonzalo Contreras publica extensa antología *Poesía chilena desclasificada*" en *Liberación* (Malmö), 5 de mayo 2006. (versión Internet).
- Cárdenas, María Teresa, "Los clásicos de un siglo" en *El Mercurio, Revista de Libros*, 900 (Santiago de Chile), 4 de agosto 2006: 6-7.
- Careaga Catenacci, Roberto, "Diego Maquieira prepara libro en medio de tratamiento por alcoholismo", *El Mostrador* (Santiago de Chile), 4 de diciembre 2004: (v.l.)
- Castillo R., Rodrigo, "Ratzinger era mi candidato para secretario general de la Otan" en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile), miércoles 20 de abril 2005: 35.
- Cerezo, Constanza, "Crítica. Lengua adversa" en *Carajo 6* (Santiago de Chile), enero 2006: s.p.
- Contardo, Oscar, "Diego Maquieira. Poeta: Marlon Brando desde un Sea Harrier" en *El Mercurio. Artes y Letras* (Santiago de Chile), domingo, 11 de julio, 2004: E20.
- Contreras, Gonzalo, *Poesía chilena desclasificada I*, Santiago de Chile, Editorial Étnika, 2006, 315-326.
- Correa, Magdalena, "En amor, trece años, singular matrimonio ha sido el de Diego Maquieira y Patricia Ossa" en *Paula* 518 (Santiago de Chile), enero 1888: 105-107.
- Dardel H., Philippe, "Maquieira agotó el silencio" en *El Mercurio* (Valparaíso), sábado 11 de julio 1998, C11-C12.
- Díaz, Edwin, *Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días*, 10ª. ed., Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2005, 408.
- Donoso, Claudia, "Diego Maquieira resucitado" en *Paula* 924 (Santiago de Chile), 2005, 58-63.
- Donoso, María Pilar, "Maquieira y los poetas de los 80" en *La Epoca*

- (suplemento), 3 de julio 1998, 5-6.
- Escobar, Paula, "Diego Maquieira y Vicente Huidobro, Oxígeno invisible" en *Caras* 96 (Santiago de Chile), 19 de diciembre de 1991, 73 y 75-76.
- Fontaine Talavera, Arturo, "La poesía ficción de Maquieira" en *La Epoca, Literatura y Libros* (Santiago de Chile), 31 de octubre 1993: 4-5.
- Fontaine Talavera, Arturo, "Diego Maquieira. El más pasado para la punta." en *El Mercurio, Artes y Letras* (Santiago de Chile), 23 de noviembre 2003: E6-7.
- Fontaine Talavera, Arturo, "Prólogo (Quizás habría que leer este prólogo al final.)" en Diego Maquieira, *La Tirana, Los Sea Harriers*, Santiago de Chile, **Tajamar Editores, 2003: 5-17.**
- Galindo, Oscar, "El cadáver exquisito de la historia. Cuevas, Maquieira, Riedemann", (Fragmentos de un Ensayo) en *Pluvial* 2 (Valdivia), mayo de 2001, 115-123.
- Galindo, Oscar, "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58, (Lima-Hannover), 2003, 205-208.
- Gallagher, David, "El despegue vertical de Maquieira" en *El Mercurio* (Santiago de Chile), 6 de marzo 1990, A3.
- Gallardo, Octavio, "Diego Maquieira recargado. ¡Qué es esto!" en *Carajo* 6 (Santiago de Chile), enero 2006: s.p.
- Harris, Tomás, "La Tirana de Diego Maquieira" en *El Sur* (Concepción), domingo 28 de octubre de 1984: III.
- Harris, Tomás, "Diego Maquieira, La Tirana..." en *El espíritu del valle* 1 (Santiago de Chile), diciembre 1985: 82-83.
- Harris, Tomás; Calderón, Teresa; Calderón, Lila; *Veinticinco años de poesía chilena*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996, 282-283.
- Harris E., Tomás, "Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990. (Una Introducción)", en *Mapocho* 51 (Santiago de Chile), primer semestre 2002, 41-73.
- Harris, Tomás, "La virgen en el santuario desmoronado (sobre La Tirana de Diego Maquieira)", *Mapocho* 54 (Santiago de Chile), 2005.
- Joannon, Cristóbal, "Actualidad de la épica. Diego Maquieira, la Tirana, Los Sea Harriers" en *Revista Universitaria* (Santiago de Chile), PUCCH., marzo-Mayo 2004.
- Larraín, Ana María, "El despegue de Diego Maquieira" en *El Mercurio, Revista de Libros* 217 (Santiago de Chile), 27 de junio, 4.

- Larraín, Ana María, "Diego Maquieira: En Lima aprendí a hablar castellano"
en *El Mercurio, Revista del Domingo* (Santiago de Chile), 20 de junio 1993, 20-21.
- Lihn, Enrique, "Un lenguaje violento y "chilensis": *La Tirana* de Diego Maquieira" en *Apsi* 137 (Santiago de Chile), 5 de marzo 1984: (s.p.)
- Mao Tse Tung, "El mama de la imaginación: *La Tirana, Los Sea Harrier*" en *The Clinic* 118 (Santiago de Chile),
11 de diciembre de 2003: 34.
- Maquieira, Diego, *La Tirana*, Santiago de Chile, Edición Tempus Tacendi, 1983, s.p.
- Maquieira, Diego, *Los Sea Harriers*, 2ª.ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1994.
- Maquieira, Diego, *La Tirana. Los Sea Harriers*, Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2003, 125 pp.
- Montero Ward, Beatriz, "Petit Palais" en *El Mercurio, Vivienda y Decoración* 520 (Santiago de Chile), 24 de junio 2006, 64-68.
- Ortega, Julio, Caja de herramientas, Santiago de Chile, Lom.
- Quezada, Iván, "Maquieira, perfil de un misógino" en *La Nación Domingo*, (Santiago de Chile), 28 de marzo 2004.
- O.....S....., "Diego Maquieira: Me habría encantado ser un poeta romántico" (Entrevista), *El Mercurio* (Santiago de Chile), 29 de octubre de 1989, 7.
- Schopf, Federico, "Los Sea Harrier en el firmamento de eclipses" (reseña) en *Kritikon Litterarum* 15 (Darmstadt), 1987/88: 28-31.
- Serrano, Margarita, "Diego Maquieira: Misil de alto vuelo" en *Mundo Diners* (Santiago de Chile), noviembre 1983.
- Simonetti, Marcelo, "Diego Maquieira: Maquieira desenchufado" en *El Mercurio, Revista del Sábado* (Santiago de Chile), 5 de julio 2002.
- Symns, Enrique, "La poesía parte de la ignorancia más absoluta" en *El Metropolitano*, 18 de noviembre de 2001, 60-61.
- Uribe, Armando, "Cuatro poetas entre varios" en *Reseña* 5 (Santiago de Chile), Octubre 1988, 29-30.
- Valdés, Adriana, "Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile" en Manuel Antonio Garretón et al., *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1993, 135-146.
- Valdés, Adriana, *Composición de lugar: Escritos sobre cultura*, Santiago de Chile, Ediciones Universitarias, 73-74.

- Warnken, Cristián, "Diego Maquieira: En poesía es fundamental quedarse
callado" (entrevista y poemas) en *El Mercurio. Artes y Letras* (Santiago de Chile),
16 de marzo 1997, E1, E16-18.
- Warnken, Cristián, "Diego Maquieira, un trapequista sin red" (entrevista) en *El
Mercurio, Revista de Libros* 761 (Santiago de Chile), 6 de diciembre 2003: 1, 6-8.
- Warnken, Cristián, "Maquieira, telonero de los dioses" en *El Mercurio*
(Santiago de Chile), jueves, 4 de mayo 2006.
- White, Steven, *Poets of Chile: a Bilingual Anthology 1965-1985*, Greensboro,
Unicorn Press, 1986, 154-167.
- Zambra, Alejandro, "Una feroz ordinariez" en *Las Últimas Noticias* (Santiago de
Chile), miércoles, 31 de diciembre 2003: 35.
- Zerán, Faride, "Diego Maquieira en el ojo del huracán" en *La Epoca .
Literatura y Libros* (Santiago de Chile), 4 de julio 1993: 4-5.