

AUTORITARISMO, ENAJENACIÓN Y LOCURA
EN LA POESÍA CHILENA DE FINES DEL SIGLO XX.
ZURITA, MAQUIEIRA, CUEVAS

Authoritarianism, alienation and madness in late XXth century Chilean poetry. Zurita, Maquieira, Cuevas

Óscar GALINDO

Instituto de Lingüística y Literatura, Universidad Austral de Chile

BIBLID [1130-2887 (2002) 30, 97-118]

Fecha de recepción: diciembre del 2001

Fecha de aceptación y versión final: enero del 2002

RESUMEN: El ensayo analiza la figura del *sujeto* en tres poetas claves de la poesía chilena de fines del siglo XX: Raúl Zurita, Diego Maquieira y José Ángel Cuevas, con el propósito de dar cuenta del proceso de enajenación vivido por diversos tipos de subjetividades en crisis. Este complejo proceso de metaforización de la *censura* y la represión social se traduce en una multiplicidad de voces que interactúan en el espacio del texto, dando lugar a voces desquiciadas, en los márgenes entre la razón y la locura, que complejizan las relaciones entre escritura y vida. Así la *ambigüedad* sexual, el *disfraz*, la *escisión* del sujeto, son rasgos de una escritura de una fuerte carga testimonial y crítica.

Palabras clave: sujeto, censura, alineación, poesía chilena, siglo XX.

ABSTRACT: The essay analyzes the figure of the subject in three of the most important Chilean poets at the end twentieth century, Raúl Zurita, Diego Maquieira and José Ángel Cuevas, in order to show the process of alienation lived by different types of subject in situations of crisis. The complex processes of censorship and social repression converted to metaphors appears in the form of multiple voices interacting in the textual space, deranged voices on the frontiers of reason and madness which complicate the relation between writing and life. Sexual ambiguity, the mask, and the fragmentation of the subject are characteristics of this highly testimonial and critical literature.

Key words: subject, censorship, alienation, Chilean poetry, twentieth century.

define como «Uno que no es ninguno» (p. 7). Es decir, alguien que fue algo (poeta, tal vez), pero que ha perdido esa condición. El libro se abre con un notable epígrafe de Juan Luis Martínez: «Ninguna frase, ninguna coma / ningún texto, ningún autor / ningún delito ningún rencor / ninguna ninguna canción de amor»¹⁷. Es claro, existe una voluntad de nuevo bautizo en la poesía chilena de fin de siglo, en ese gesto se adivina también una voluntad refundacional. Si a principios de siglo el seudónimo era la forma del rebautizo (Lucila Godoy será Gabriela Mistral; Vicente García Huidobro, Vicente Huidobro; Nefalí Reyes, Pablo Neruda; etc.), en la poesía de fines de siglo esta figura opera al interior del texto, en el espacio de la imagen autorial que se construye. ¿Deseo de borrar con un pasado traumático? ¿Voluntad de cambio? Seguramente las huellas de la crisis del sujeto como unidad, pues a diferencia de los seudónimos que servían para afirmar un sujeto fuerte, las nuevas actas de nacimiento operan como figuras de escisión en los poetas actuales. El «ex poeta José Ángel Cuevas» da cuenta precisamente de esta precariedad. El poema «Uno no es ninguno», primer texto de este libro, es una exposición precisamente de alguien que fue algo y que ahora lucha contra la evidencia de ser «un ninguno», «un nadie». Las razones del ex poeta son dolorosas y tienen causas políticas y no psicológicas. El estado actual del ex poeta no es distinto del de los demás que han sufrido una época oscura, que los ha convertido en cínicos, pragmáticos, desilusionados por tantos golpes. Las imágenes de la derrota se acumulan en esta dolorosa definición de «nadie», sujeto delirante que reitera obsesivamente las huellas del oprobio, la sistemática operación que convirtió a quienes eran alguien en ese nadie que habla acerca de sí mismo y de otros nadie:

porque nos tiraron al mar echaron
bencina prendieron fuego a nosotros hicieron desaparecer nuestros cuerpos queridos
querían matarnos a todos eso querían ahora se abrazan entre ellos se felicitan se recuerdan
pero a uno nadie no le hacen caso uno es un tonto
uno es un cualquiera uno es un feo
uno viste mal
no puede pagar las cuentas de restaurante es un pobre ave uno

La persistencia de la función testimonial, por medio de la cual el sujeto que habla muestra su compromiso con la materia de la que habla, sitúa al ex poeta en el espacio de la escritura como denuncia, aunque su afán no sea sólo éste. Se trata simplemente de un discurso monologante, dicho desde una situación de precariedad y

poeta es una cuestión totalmente literaria, es una invención también. Es ex poeta porque quise hacer un personaje, hablar como un personaje que fue poeta, que acumuló todas las esperanzas en su persona y también todas las profecías que no se cumplieron. Además, es un modo también de buscar un sujeto, un hablante» (ZERAN, 1995: 4).

17. Se trata de un fragmento del extenso poema «Un texto de nadie» no incluido en los libros editados por Juan Luis Martínez (La nueva novela y La poesía chilena), que apareció por primera vez en *18 whiskeys. Un buen record*, 1-2. Buenos Aires, noviembre de 1990, pp. 24-25.

INTRODUCCIÓN

Pensar la poesía chilena desde la figuración de los sujetos que ésta ha construido en las últimas décadas podría ser una tarea de implicaciones insospechadas. Pensar el lugar desde el que hablan una multiplicidad de sujetos enajenados y dislocados, no sin dejar de considerar que durante el período dictatorial la poesía chilena se acostumbró a la presencia de múltiples máscaras testimoniales o de autobiografismo diferido, es pensar el lugar de la subjetividad. Durante los primeros años de la dictadura el resultado de la política represiva sobre la cultura fue el silenciamiento y la prohibición¹. Los poetas, tanto en el interior como en el exilio, se ven en la necesidad de rearticular una praxis identitaria, pero su recuperación ya no es posible en términos de continuidad, sino de regeneración de nuevos canales comunicativos bajo un régimen de censura y represión. Se trata de observar el tejido social como el lugar de una ruptura, de una herida, de un cuerpo sangrante, que puede ser la ciudad, el barrio o el propio yo martirizado por fuerzas destructoras². Obligado el cuerpo social, o parte muy importante de éste, al enmascaramiento, al ocultamiento, al disfraz, los hablantes abordan este conflicto por medio de una doble dimensión. Por un lado metaforizan la pérdida de la oralidad, el lugar de la lengua como espacio de placer, como democracia verbal, por medio del travestimiento. Por otro, testimonian la tensión que se produce entre censura y autocensura buscando el lugar del sujeto, la voz perdida, la historia de vida que quiere reafirmarse en la escritura. El problema fundamental consistió en cómo la literatura era capaz de dotar a la sociedad, o más bien a fragmentos de la sociedad, de un lenguaje y un imaginario nuevo que ponía en el centro el problema de la represión personal y colectiva, el drama de una sociedad cuya habla había sido escindida, la capacidad de reunión prohibida, la diversidad uniformada³. No es extraño entonces que el

1. El proceso ha sido descrito por Rodrigo Cánovas en los siguientes términos: «En Chile, la interrupción del diálogo genera, en los primeros años de la dictadura, una afasia colectiva. A nivel cultural, la afasia implica un habla que no dice nada, un tejido amorfo de significados que equivale a lo que en lingüística se denomina simplemente “ruido”. Además de constituir un síntoma de la pérdida de referentes de una comunidad (se cuenta con discursos ideológicos absolutamente ineficaces para explicar una situación histórica nueva), este lenguaje dislocado es el efecto de una censura disgregadora, que la comunidad ha internalizado (el miedo paraliza la libre expresión de las ideas, haciéndolas enrevesadas y casi ininteligibles)» (1986: 131).

2. Eugenia Brito ha planteado el problema en los siguientes términos: «La nueva escritura exhibirá hasta la exageración ese carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, transgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado» (1994: 11).

3. Gilberto Triviños ha descrito esta crisis del sistema comunicacional en los siguientes términos: «La pérdida de la oralidad, el quiebre de la voz, el extrañamiento del lenguaje son otras formas de despojo tematizadas reiteradamente en los textos que ficcionalizan a los hablantes poéticos como hombres martirizados; sobrevivientes de una “catástrofe”, “tormenta” o “cataclismo”; pueblo partido en dos; habitantes de un universo devastado por dragones; “desamparados aventados de la historia”; antihéroe(s) mítico(s) o pájaros en bandada. No se trata sólo de la devaluación de los poderes de la

estatuto del sujeto vuelva a ser una categoría fundamental para leer estos textos. Nos enfrentamos así a voces que tienden a su ocultamiento detrás de otras, a personajes textuales disociados, escindidos y rotos, a la obsesión por recuperar la unidad perdida, de ahí la verdadera obsesión por el nombre que define esta poesía. La figura clave de la categoría de persona es la aparición de múltiples sujetos parlantes que disputan el espacio del texto para situar su voz. Un buen antecedente de este tipo de personajes textuales se encuentran en el Cristo de Elqui de Nicanor Parra (*Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*, 1977), en el Terrible Tetas Negras de «Los sonetos del energúmeno» de Enrique Lihn (*París, situación irregular*, 1977), o en «Juan de Dios Martínez» el álter ego de Juan Luis Martínez (*La Nueva Novela*, 1977). Es la clave de lectura que hemos elegido para abordar a los poetas que ahora nos ocupan. Es «Zurita» en *Purgatorio* de Raúl Zurita; «La Tirana» y los múltiples hablantes de *La Tirana* de Diego Maquieira; es Efrén L. Sepúlveda Fica o Mario Manguncia en *Proyecto de país* y *Poesía de la Comisión Liquidadora* de José Ángel Cuevas. Por lo mismo no es extraño que muchas veces en esta exposición del otro, los personajes semioticen en femenino (Raúl/Raquel, La Tirana, La Manoseada de Sergio Parra). La voz femenina metaforiza también las marginalidades urbanas en ese notable híbrido lírico-narrativo que es *Lumpérica* de Diamela Eltit; o es la patria en *La bandera de Chile* de Elvira Hernández; o la marginalidad rural en *Hijos* o *La Santa* de Rosabetty Muñoz; o las *Memorias de un pájaro asustado* de Paz Molina. La voz de un yo mujer, metáfora de un cuerpo violentado, es parte de esta lucha contra la censura. Y es que ya no se trata de ese nebuloso territorio de la expresión de la «sensibilidad» de mujer, sino de un alegato político, una escritura de la diferencia, en el territorio del cuerpo.

Se trata al fin y al cabo de recuperar la voz, el habla silenciada, problema sobre el que vuelven una y otra vez los textos, haciendo imposible la disociación de escritura y política. Los poetas de esta promoción perdieron el pudor ante lo político y lo ideológico, como también lo perdieron los poetas que desde promociones anteriores debieron abordar estas problemáticas. No hay ya conflicto respecto de la pureza del arte, pues se escribe desde el margen; no desde la disidencia, sino desde la confrontación, aunque esa confrontación suponga un sistema de enmascaramiento y una escritura cifrada permanentemente tras las máscaras del sujeto. La censura obligó a escribir desde un espacio de lectura fuertemente marcado por las presuposiciones y lo no dicho, en un ritual, en el que la experimentación textual fue sólo uno de sus signos más definitorios y característicos.

“vaca sagrada” o del “pequeño dios” desacralizados en la antipoesía parriana, sino sobre todo del despojo de la palabra en una sociedad represiva (censura, autocensura) o de su extrañamiento en el mundo del exilio» (1988: 71-72).

2. *PURGATORIO* DE RAÚL ZURITA. DEL SUJETO PSICÓTICO AL SUJETO SANO. SOÑAR ES REPRESENTAR

La poesía de Raúl Zurita (1951) constituye un esfuerzo extremo por resituar el curso de la literatura chilena en una relación fluida con la historia cívica del país. Si bien su proyecto inicial se encuentra alimentado por la noción de crisis del sujeto escritor, del valor del lenguaje y de la continuidad histórica chilena, su proyecto irá orientándose progresivamente tras el sentido de completar e ir cerrando las rupturas establecidas por la poética postvanguardista del desencanto y por la crisis democrática. Destaquemos que el relato que articula su poesía se desarrolla en tres momentos claves, en concordancia con cada uno de sus libros más importantes: *Purgatorio*⁴ es el relato de la crisis personal de un sujeto en los márgenes de la locura y la autodestrucción; *Anteparáiso*⁵ narra, como una alegoría política, el proceso de reencuentro de ese yo con el amor y la colectividad; *La vida Nueva*⁶, último estadio de este proyecto, pretende convertirse en un nuevo «canto general» de la naturaleza chilena y sudamericana, de su cultura y sus gentes, como síntesis de su obra precedente.

Nuestra lectura estará orientada a advertir la relación entre texto y vida; esto es el modo como Zurita propone un nuevo acercamiento al sujeto poético, pues resulta evidente la verdadera obsesión que esta categoría adquiere en su poesía. Sin embargo, no estamos ante su problematización por medio de la negación como ocurría en la poesía de mediados de siglo, ni tampoco ante la construcción de un nuevo tipo de autobiografismo, sino que adquiere un nuevo valor en tanto dimensión comunicacional abierto hacia el extratexto. De hecho, en la poesía de Zurita escasean las referencias al itinerario de una vida, a la manera como ocurría con Neruda, por ejemplo, pero el personaje «Zurita» (ya que así se autodenomina en los textos) establece una permanente apertura hacia instancias vitales. En consecuencia se trata de una exploración no en la categoría de biografía, sino de vida. Por otro lado, nos interesa el sistema de representaciones elegido por el autor, en la medida en que su poesía parte de un momento de crisis de la noción de lenguaje como mimesis y alegoría, para progresivamente ir dotando de valor simbólico y referencial a su escritura. En lugar de optar por el registro situacional o circunstancial, su poesía se inclina por un sistema de representaciones abstractas que le permiten resemantizar ciertos tópicos de la cultura chilena: la idea de patria y sus símbolos, de identidad, de política, para construir una poesía de fuerte valor refundacional como resultado de la necesidad de (re)imaginar la historia nacional (y eventualmente sudamericana) en un sentido distinto al de la marginalidad y la represión.

La concepción del arte como expresión del dolor y del sufrimiento histórico le asigna a la escritura un papel redentor y la convierte, por la vía de su martirio, en la posibilidad de salvación humana, restituyendo la noción del artista como un sujeto que

4. Santiago de Chile: Universitaria, 1979

5. Santiago de Chile: Universitaria, 1997, 6.ª ed. 1.ª edición 1988.

6. Santiago de Chile: Universitaria, 1994.

cumple una misión que resitúa el curso de los hechos históricos que vaticina, construye y comunica en el cuerpo social. El correlato histórico-utópico de este proyecto se encontraría en una sociedad sin clases, momento en el que cada hombre podrá construir su propia obra de arte, el de su vida como único producto que puede aspirar a ser socializado, «nostalgia del futuro» que mueve el accionar del arte y, presumiblemente, a los hombres desde siempre. El proyecto poético de Zurita como su obra es unitario y complejo; porque en términos globales se puede leer un programa que pasa desde el trabajo con la precariedad y el sufrimiento, al atisbo de un discurso de mayor plenitud, de reencuentro, y, por ende, de un sentido utópico más evidente; lo que implica también el paso de un sujeto escindido a otro reconciliado consigo mismo, aunque es claro que el sentido mesiánico se mantiene intacto: desde el mesías mártir al mesías profético. Curiosamente el lenguaje de Zurita ha ido a contrapelo de las claves dominantes en su tiempo y es éste un elemento a tener en cuenta. Cuando señalo este aspecto me refiero a la insistencia por sostener un discurso utópico en tiempos en que el discurso dominante es el desencanto postmoderno, la clausura de los sentidos, la noción de lenguaje como fragmento, del sujeto como puro diferimiento. En su proyecto poco a poco se va imponiendo la noción de «sueño» como explicación de la energía que anima las posibilidades de transformación social y humana. En este terreno su proyecto mantiene la misma base utópica que alimentó sus primeros libros, pero desde el reemplazo de un discurso cultural y político a un discurso más definitivamente estético. Es necesario considerar, además, que *La vida nueva* implica una etapa de producción en la que el lirismo ocupa una posición central, pero no es menos cierto que su lenguaje mantiene una profunda tensión en la medida en que está atravesado por la violencia y el dolor.

Más allá de muchas lecturas posibles de *Purgatorio* sobresale la idea de la narración de un sujeto en crisis, enajenado y escindido⁷. Ante el hablante de estos textos, que se presenta como un enfermo en los límites entre la razón y la locura e incapaz de diagnosticar su propio estado mental, resulta difícil hacer distinciones simples entre autor textual y sujeto poético. Una huella visible de esta relación es la obsesión por el estatuto del sujeto que habla, que se define a sí mismo como «Zurita», pero que también le habla a un «Zurita» que no es otro que ese álter ego al que se afirma con desesperación. Sujeto neurótico, narcisista y onanista, que vive su propio purgatorio, la pesadilla del dolor y la locura. El libro se abre con la fotografía del rostro herido del autor como testimonio de la laceración de un cuerpo acerca del que escribe. Pero hay más, el sujeto

7. La organización de *Purgatorio* es de gran complejidad, el libro se encuentra dividido en, además de un breve texto introductorio y la dedicatoria, las siguientes secciones: «En el medio del camino», «Desiertos», «El desierto de Atacama», «Arcosanto», «Áreas verdes» y «Mi amor de Dios». Las secciones 1, 4 y 6 desarrollan fundamentalmente la preocupación por el estatuto del sujeto; las 2 y 3 se concentran en la dimensión política y alegórica, mientras la sección 5 es, en lo fundamental, un texto de carácter autorreflexivo que aborda las relaciones entre lenguaje y realidad, lenguaje y silencio, lenguaje y logos. En este apartado nos ocuparemos básicamente de las secciones 1, 4 y 6 que obsesivamente abordan la noción de sujeto en crisis.

se define en términos sexuales ambivalentes, semiotiza en femenino (Brito, 1994: 53-93), está en desacuerdo con el resto del mundo:

mis amigos creen que
 estoy muy mala
 porque quemé mi mejilla

A este texto sigue una dedicatoria titulada «Devoción»: «A Diamela Eltit: la / Santísima Trinidad y la / Pornografía. // LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA». Es habitual que las dedicatorias en la poesía de Zurita superen el rango habitualmente marginal de este tipo de discurso paratextual para pasar a formar parte del texto. En este territorio doloroso el amor se constituye como un espacio posible de plenitud.

El sentido ambivalente de la identidad sexual del sujeto se expande a lo largo del libro. La sección primera «En medio del camino» se inicia con la fotografía del poeta, en la página izquierda, y un texto manuscrito en la derecha, que consiste no sólo en una peculiar reescritura del verso del Dante que abre *La Divina Comedia* («Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios / años. Me encuentro / en la mitad de mi vida. Perdí / el camino»), sino también en una nueva señal del estado psicótico-mesíasico del sujeto, como se advierte en el «EGO SUM QUI SUM», que con grandes caracteres atraviesa ambas páginas. La cita bíblica puede ser leída también como un nuevo gesto de afirmación personal en este estado de locura al que se asoma el hablante. Si Raquel, en tanto anagrama de Raúl, alude al relato bíblico, estamos en el espacio de la infertilidad y, por lo mismo, nos enfrentaríamos a una escritura como parto; pero Raquel es también aquí una mujer marginada, una prostituta que está en el oficio desde hace varios años y que ha perdido el camino. Esta referencia cifrada al «oficio» tiene también una dimensión más inmediata: Raquel/Raúl está en el oficio de escribir y en la mitad de su vida, busca un camino de expresión desde la marginalidad social, personal y política: un espacio desde el que ofrece su propio testimonio de vida, la escritura sobre su propio cuerpo: «yo soy el que soy». Este sistema disociador de la categoría de persona se proyecta luego a múltiples momentos del volumen: en el texto I de «Domingo en la mañana» afirma «Soy una Santa», en el III es «el Super Estrella de Chile», en el XIII «el confeso» y «la Inmaculada», en el LXIII sueña que es Rey⁸.

El poema inicial abre las claves de la crisis personal: «Me amanezco / Se ha roto una columna // Soy una Santa digo» (I, p. 15); y en los siguientes, se suceden uno tras otro los símbolos del dolor: «Me he aborrecido tanto estos años» (III, p. 16), «Destrocé

8. Es conveniente recordar que el sistema numérico elegido por Zurita en esta sección siendo progresivo no es correlativo; los textos se enumeran con indicaciones romanas que avanzan del siguiente modo: I - III - XIII - XXII - XXXIII - XXXVIII - XLII - LVII - LXIII - LXXXV - XCII - C. Aviso tal vez de una escritura más amplia de la que sólo se han elegido algunos textos, poética del silencio que también advierte que hay zonas del dolor inenunciables, incapaces de formulación por medio de las palabras.

mi cara tremenda / frente al espejo» (XXII, p. 17), «Les aseguro que no estoy enfermo créanme / ni me suceden a menudo estas cosas» (XXXIII, p. 17) o «Estoy mal Lo he visto / yo no estaba borracho / Pero me condené» (LXXXV, p. 20). ¿Cuál es la columna que se le ha roto a Zurita? Imaginemos que esta saturación semántica obedece a la necesidad de exponer una crisis psíquica producida al mismo tiempo por una visión numinosa: ver a Dios o a un ángel. El tratamiento lingüístico de esta experiencia se realiza, sin embargo, a partir de un código no convencional. La acción transcurre en espacios cerrados, en una habitación, en una cama y, sobre todo, en un baño, ante el espejo. Allí el sujeto ve algo:

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en el baño
cuando vi algo como un ángel
«Como estás, perro» le oí decirme
bueno -eso sería todo
Pero ahora los malditos recuerdos
ya no me dejan dormir por las noches (p. 17).

Es precisamente el simultáneo proceso de negación y afirmación del sujeto el que sobresale en estos textos. La rotura de «una columna» es no sólo la propia rotura del yo, sino también la rotura de un sistema valórico y social que le obliga a afirmarse en sí mismo como posibilidad de salvación. De ahí que junto a los gestos autodestructivos aparezca con tanta fuerza la constatación del deseo de volver a amarse: «te amo –me dije– te amo // Te amo más que a nada en el mundo» (p. 17).

En su dimensión testimonial más inmediata *Purgatorio* incluye bajo el título de «La gruta de Lourdes», único texto de la sección «Arcosanto», un certificado médico que diagnostica al paciente una psicosis de tipo epiléptico, y se cierra con una serie de versos escritos sobre los electroencefalogramas del paciente en la sección «Mi amor de Dios». «La gruta de Lourdes» consiste en la intervención de la fotocopia de un certificado médico manuscrito firmado por una psicóloga y dirigido a un colega, donde en términos propios de la disciplina se refiere a una primera impresión sobre el estado del paciente Raúl Zurita: «Los resultados especialmente Rorschach coinciden plenamente con tu diagnóstico observándose numerosos elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico...». El certificado ha sido intervenido borrando (¿o subrayando?) el nombre del paciente «Raúl Zurita» (que todavía puede leerse bajo la tachadura) y el artículo masculino ha sido reemplazado por el femenino, escribiendo entre los espacios en blanco un nombre ilegible y los de «Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela». Es posible que el nombre ilegible sea el verdadero nombre. Es posible que los tres primeros nombres aludan a intertextos prestigiosos: *La Traviata*, *La Divina Comedia*, *La vida es sueño* y que el nombre Manuela, como ha propuesto Mario Rodríguez, aluda como en el español vulgar de Chile a «prácticas onanistas» (1985: 115-123), o que Violeta sea Violeta Parra (la suicida) y que, más remotamente en nuestra opinión, Manuela aluda

al personaje homosexual de *El lugar sin límites* de José Donoso como señala Eugenia Brito (1994: 73). Lo que importa es que el texto tiene un evidente sentido crítico, ya que por un lado «La gruta de Lourdes» alude a la psiquiatría como espacio santificado por una cultura, que oculta en su aparente impersonalidad un carácter evidentemente represivo, y, por otro, implica un nuevo gesto de afirmación personal pues el texto se cierra a pie de página con un enunciado fragmentado y circular en grandes caracteres: «AMO TE AMO INFINITAMENTE T». Es decir, la rayadura del sujeto, su locura, no le impide amarse pese a todo. El texto hace sistema con los textos finales de «Mi amor de Dios», donde escribe breves sentencias sobre los electroencefalogramas del propio Zurita, que resumen el itinerario dantesco: «Infierno», «Purgatorio» y «Anteparadiso». El primero afirma «mi mejilla es el cielo estrellado» (y lo firma Bernardita); el segundo, «mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile» (Santa Juana); el tercero cita otro conocido verso de Dante, el que cierra *La Divina Comedia*: «el amor que mueve el sol y las otras estrellas» (Yo y mis amigos / MI LUCHA). Sabemos entonces que la mejilla agredida tiene la belleza de un cielo estrellado y, al mismo tiempo, la vulgaridad de los lupanares de Chile, y que esa energía mueve el sol y las otras estrellas. Los dos nombres iniciales mantienen la idea sacrificial de la santidad, mientras el tercero es Yo, afirmado por sus amigos: individualidad y solidaridad. MI LUCHA, es la afirmación de la opción vital ante todo; lucha en todo caso muy distinta de la hitleriana, pues ésta se funda en la entrega, en la ofrenda del propio yo.

Gilles Deleuze ha escrito que uno no escribe con sus neurosis, que la neurosis, la psicosis, no son pasajes de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso es interrumpido, impedido, colmado: «La enfermedad no es un proceso, sino sentencia del proceso, como en el «caso Nietzsche». Incluso el escritor como tal no es un enfermo, sino más bien un médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas cuya enfermedad se confunde con el hombre» (1994: 16).

Existe en la poesía de Zurita una dimensión personal en la que la escritura es percibida como un proceso de sanación del sujeto enfermo, pero el mismo acto de escribir supone, en tanto verbalización, que dicho proceso se encuentra en curso. No se escribe desde la enfermedad, sino acerca de ella, en los márgenes, en las fronteras de la enfermedad. Por eso el doble juego de afirmaciones y negaciones del sujeto del texto. Pero existe también una dimensión transindividual, en la que el sujeto en crisis metaforiza un cuerpo social enfermo. La propuesta de Zurita consiste en inventar un pueblo no como rescate de la memoria pasada, sino como construcción de una utopía. Para Deleuze: «La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Pertenece a la función fabuladora de inventar un pueblo. Uno no escribe con sus recuerdos, a menos de hacer de ellos el origen o el destino colectivos de un pueblo por venir, todavía enterrado bajo sus traiciones y negaciones» (1994: 17). Como vemos se trata del itinerario de una ruptura personal, pero al mismo tiempo el poema se abre hacia una dimensión de connotaciones políticas y colectivas como ocurre con la serie sobre «El desierto de Atacama». Allí se escribe acerca de los destinos de Chile. El desierto sirve como nueva metáfora de una comunidad censurada. Su mirada traduce la posibilidad

de soñar con la liberación; el desierto atado se desata, se extiende, se libera. Esta sección se encuentra en estrecha relación con las demás en la medida en que aquí se encuentra la explicación histórica de un sujeto censurado que alegóricamente alude a una sociedad censurada en su conjunto.

Finalmente, en la poesía de Zurita nos encontramos con otro elemento de gran potencia poética. Se trata del valor otorgado a la palabra «sueño», el que se convierte en el principal mecanismo de percepción y representación de la realidad a lo largo de toda su obra poética. El tratamiento de lo onírico tiene una dimensión ambivalente porque aparece ya como pesadilla, ya como anhelo y ensoñación y, por tanto, como utopía. En «Domingo en la mañana» el sueño está semantizado en su dimensión pesadillesca: «Hoy soñé que era rey / me ponían una piel a manchas blancas y negras / Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer / mientras las campanadas fúnebres de la iglesia / dicen que va a la venta la leche» (p. 19). Es a partir de la sección «Desiertos», donde introduce la noción de patria, específicamente de Chile, que este elemento cobra un valor distinto. Los tres poemas que componen la sección se titulan precisamente «Como un sueño» y sirven de pórtico a «El desierto de Atacama» de cifradas connotaciones políticas. El carácter utópico de esta promesa define el sueño como instancia transformadora: soñar es transformar.

3. EL CARNAVAL DE *LA TIRANA* DE DIEGO MAQUEIRA

La publicación de *La Tirana*⁹ (1983) de Diego Maquieira (1951) supone la irrupción de una escritura desestabilizadora de los cánones convencionales y, al mismo tiempo, de una radical transgresión lúdica y humorística de las posibilidades del lenguaje poético. Metáfora del hibridaje mal avenido de una cultura, de la historia como gansteril esperpento. El lenguaje, que recurre a los registros más vulgares y a los estadios más cultos, sin saber cuándo estamos en uno u otro espacio, relativiza todo lugar. Tal vez éste es uno de los elementos más sobresalientes de la poesía de Maquieira, pero también de una importante zona de la lírica chilena de fin de siglo, que habla en el lenguaje de la tribu, pero no sólo para mencionar los asuntos de la tribu, sino también otros más serios, en una persistente carnavalización en la que «ya nadie sabe lo que yo hablo», como dice *La Tirana*; es decir, ya nadie sabe lo que habla.

Desde su mismo título, *La Tirana* remite a esas ambivalencias, a esas anfibologías que poseen determinadas palabras dentro de una cultura. «La tirana», feminización de la figura autoritaria, del tirano en su sentido amplio porque no hay referencias históricas o contextuales cercanas que permitan una lectura más situada; pero el título, para el receptor chileno, de inmediato se carga de otros sentidos: «La Tirana» es el nombre

9. Santiago de Chile: Tempus Tacendi, 1983. Además Diego Maquieira ha publicado *Upsilon* (1975), *Bombardo* (1977) y *Los sea harrier* (1993).

de una fiesta pagano-cristiana del norte de Chile¹⁰. Ambos sentidos, sin embargo, se disuelven en el poema, porque la Tirana de Maqueira es una vieja puta, y no una virgen pagana convertida, que habla en una lengua mestiza en cuya inestabilidad se entrecruzan las voces y los tiempos. Pero también porque la lengua reprimida de la transgresión se opone a la lengua del poder que la violenta. Porque los tiranos son de naturaleza transhistórica y se remontan al mismo momento en que la conquista de América (y de Chile) lleva consigo las represiones inquisitoriales negando el cuerpo de esta Tirana que vieja y loca se mueve en la santidad perversa de la ordinariez.

Pero además porque esta Tirana tiene también mucho de otro registro de la perversa historia de Chile. Me refiero a la Quintrala, esa aristócrata santiaguina de nombre Catalina de los Ríos y Lisperguer, que se los «tiró a todos» y fue matando a cada uno de sus amantes. Mantis religiosa de la tradición nacional, que dejó ordenada misas para la salvación de su alma. Pero en fin, en el poema nadie habla de ella, como tampoco se alude a la fiesta religiosa porque la Tirana se encarna sólo a sí misma en su ordinariez feroz. En realidad lo que Maqueira provoca con el título y con el personaje es una serie de asociaciones arbitrarias que van a depender de la competencia lectora y en este terreno el título es una delirante y humorística ampliación del verbo «tirar» (copular) que es, al fin y al cabo, la dimensión más visible de los semas que construye. Más allá de las profundas relativizaciones textuales y contextuales que produce, uno de los residuos semánticos más notables del poema es que la acción sucede en Chile:

Desde un punto de vista retórico, la figura clave de esta escritura es el oxímoron; pero no se trata de la expresión de «un inefable» sino de un mecanismo que revela, en la profanación y en la herejía, la imagen de Chile como lugar ominoso (Lastra y Lihn, 1997: 225).

La organización textual es otro aspecto a tener en cuenta. El poema se encuentra dividido en tres partes. Al centro la sección «El gallinero» y a ambos lados la «primera» y la «segunda» docena de poemas que la enmarcan. Como los huevos los poemas de Maqueira se venden por docenas porque la historia no es otra cosa que un gallinero. En un par de breves notas, Enrique Lihn ha destacado la filiación de *La Tirana* con la escritura barroca y tenebrista, con el humor negro de Quevedo y Góngora, con la poesía popular y con el a veces no menos poeta negro, Nicanor Parra. El barroquismo, en su estética de la contradicción, en su engaño de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad, no es ajeno a esas contradictorias imágenes que nos ofrece, por ejemplo, la poesía de Maqueira o Tomás Harris (*Cipango*), o aún

10. Nombre con el que se conoce a la princesa atacameña que una vez muerto su padre, a manos de Diego de Almagro, realizó feroz guerra contra los españoles; pero la tirana, esa princesa guerrera, cayó en las redes del amor del prisionero portugués Vasco de Almeida que la cristianizó y que por esta causa fue ajusticiada por los indios; su martirio, en aras de un amor celestial, dio sentido a esta fiesta pagana en la que el diablo y la virgen se unen por unos días en el desierto, en el carnaval sincrético de un violento origen.

otros poetas del momento como Alexis Figueroa (*Virgenes del sol in cabaret. Vienbenidos a la máquina*) o Gonzalo Muñoz (*Exit, Este*), en esa saturación verbal y citacional que define una zona de la escritura latinoamericana contemporánea actual.

En *La Tirana* Maquieira hace confluír un conjunto de elementos simbólicos en permanente disolución y desarticulación: *el sujeto*, si todavía cabe esta denominación para la figura desquiciada y esquizoide que se autodenomina como la Tirana, que ambiguamente traviste su identidad genérica y sexual en un permanente juego de disfraces barrocos; *la lengua* como producto sincrético en el que coinciden los más variados registros y citas; y *el espacio*, lugar de encierro, salón, teatro, hotel, casa de citas, de los encuentros de los personajes, de esa misa negra a la que orgiástica y degradadamente los personajes concurren; y la historia como lugar sincrónico en el que los tiempos confluyen para su diferimiento:

El sujeto que habla en *La Tirana* es también ajeno por completo a la noción de «yo poético»: más bien, en cada texto se dan sujetos múltiples, voces distintas, discursos incompatibles entre sí, sólo ligados por el miedo. En los poemas hay personajes a los que se alude, pero que de repente se toman la palabra con ferocidad, como si se pelearan el espacio del texto (Valdés, 1996: 74).

En la «Primera docena», la Tirana es la hablante del texto; personaje desenfadado y grotesco, vieja «culta y calentona», de «familia conocida», con accesos místicos, pero de «una ordinariez feroz» («La Tirana I»), amante de Velázquez a la que se están «pisando» desde 1492 («La Tirana II»). La figura de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, uno de los elementos centrales del poema, remarca la idea de una escritura vuelta sobre sí misma. Diego Velázquez, el pintor que se pinta a sí mismo, tiene en el poemario otro Diego, el propio autor. El poema final concentra precisamente estas relaciones por medio de la reiteración del nombre: «Diego para / Para Diego / Para Diego / Puedes parar Diego?» («La Tirana XXIV»). El disfraz se convierte en un lugar de distanciamiento entre el texto y el lector. La Tirana es la lengua misma, la escritura, la historia de una escisión que define lo latinoamericano y chileno. Escritura de una lengua encerrada en espacios claustrofóbicos, en el hotel-salón-convento, en el que transcurre la misa negra. La fiesta es en extremo extraña pues a ella concurren, como en una casa de citas, los personajes y los textos más variados: la Tirana, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, el conde duque de Olivares, un listado de las «peores amiguitas» (la Pío Nono, la Carla, la Reina María); algunos gangsters (Lucky Luciano, por ejemplo), Ricardo III, Ludovico el Moro, Zapata, etc. Pero también es la casa de citas del lenguaje: del registro chileno, de «los papeles de la Inquisición», del poeta Ted Hughes de quien se parafrasea uno de los poemas de *Cuervo* (cf. «Examination at the Womb-door del Ted Hughes chileno») o de E. Carnevali, otra paráfrasis.

En uno de sus registros más interesantes, *La Tirana* desarrolla una mirada de la historia como lugar de la prohibición, del castigo, de la represión del cuerpo, particularmente en la sección intermedia, «El Gallinero», conjunto de textos que constituyen la bisagra de la semantividad que se articula entre las dos docenas que la enmarcan.

Escritura que no aspira a reconstruir la representación del curso histórico, porque éste aparece como una caótica versión de un acto fallido en «La vida privada / de la Historia de Chile» («El Gallinero, II»).

La posición del hablante es la de la mala conciencia, de algo que pudo ser y no fue, desde una radical desconfianza en la tradición y su lenguaje, en la oposición entre la escritura como espacio de la liberación del cuerpo y el discurso de la represión de la «gente de orden» («Mezzogiorno S. P.»). La imagen de la historia surge de una visión del presente como degradación, de la evolución como retroceso. Esta percepción del presente, que en otros poetas tiene el signo de la refundación nacional impuesta por la dictadura, aparece en *La Tirana* inserta en un contexto más amplio, aunque ciertos elementos se encuentran situados por este contexto histórico. Quienes hablan, esas extrañas figuras parlantes, construyen su habla desde los signos de la derrota y el miedo: alguien pide que no la maten (I); otra voz advierte, amenaza «nos rodeamos de la peor gente / alumbrados, ataques sorpresa y soplonos» (II). La lucha de las fuerzas inquisitoriales parece tomarse el texto. El poema que da título a la sección «El Gallinero» construye una imagen de la historia como involución, como negación del macrorrelato del progreso. Pero, además, Maqueira nos lleva a encontrarnos con la introducción del componente religioso como lugar del poder, como espacio de negación de la sexualidad liberadora. La historia no es otra cosa que la pedagogía de la negación del cuerpo, de la negación de los sueños.

Más allá del tono desacralizador y violento del poema, se leen los síntomas de una profunda autocensura, que nombra la oscura disolución del lenguaje. Escritura culposa en tanto el origen es siempre un lugar vacío, un ominoso lugar hacia el que la mirada no puede volverse con tranquilidad. La escritura de Maqueira es el síntoma más radical en la poesía chilena de los ochenta de la represión y la censura, donde su carnavalesco y herético lenguaje no es sino el lugar de una dolorosa escisión. Escritura que busca liberar los traumas de un sujeto y de un cuerpo social, marcado por la falsificación.

4. JOSÉ ÁNGEL CUEVAS: UNA NUEVA LIQUIDACIÓN DEL YO

La poesía de José Ángel Cuevas (Santiago, 1944) representa en la poesía chilena reciente el intento por abordar las principales problemáticas políticas derivadas del golpe de Estado del 73. Discurso crítico, irónico y desgarrado del fin de una época y de la dificultosa articulación de otra. Heredera de la poesía conversacional y lejos de todo preciosismo verbal, su escritura se construye, en sus primeros libros reunidos en *Adiós muchedumbres*¹¹, como una indagación nostálgica y poderosamente crítica en una

11. Santiago de Chile: América del Sur, 1989. El volumen incluye un recorrido por sus anteriores publicaciones, autoediciones marginales y artesanales realizadas por el propio escritor: *Efectos personales y dominios públicos* (1979), *Introducción a Santiago* (1982), *Contravidas* (1983), *Canciones rock para chilenos* (1987) y *Cánticos amorosos y patrióticos* (1988).

época trizada y rota, vista como espacio de los sueños de cambio social. Sus libros publicados con posterioridad a la dictadura: *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*¹², *Proyecto de país*¹³ y *Poesía de la Comisión liquidadora*¹⁴ se convierten en una aguda crítica de los contradictorios procesos derivados del retorno a la democracia y, en este sentido, José Ángel Cuevas lejos de establecer un discurso ingenuamente consolador o triunfalista continúa otorgando a la poesía su potencialidad de destructora de mitos y de reserva crítica.

Si en el texto introductorio de *Adiós muchedumbres*, «El costo de la vida», el sujeto se sitúa como un tipo de la época, marcado por la condición de testigo, desencantado y esperanzado a la vez, en la dedicatoria advertimos el tono irónico y su concepción de la poesía como interacción comunicativa definidora de un segmento muy específico de la sociedad: «A la inmensa y abrumadora mayoría de la población», retoma dos célebres dedicatorias: la de Juan Ramón Jiménez («A la inmensa minoría») y la de Blas de Otero («A la inmensa mayoría»). La dedicatoria de Cuevas no sólo juega con estas relaciones intertextuales, también resulta irónica en su calificación de «abrumadora», pero además al convertir en destinatario a «la población» relativiza las posibilidades de las dedicatorias anteriores: la población bien puede ser el barrio o el grupo de amigos. La figura de autor que se construye en el texto pretende ser la de un tipo de la época, como se titula uno de los poemas fundamentales de «Contravidas», un tipo de un país marginal. El poema «Un tipo de la época» (pp. 31-32) resulta fundamental para comprender la imagen del sujeto que se construye entre el fin de una época y la traumática experiencia de otra. Sujeto definido por la infelicidad o más bien por la pérdida de ilusión en la felicidad: «Un trozo de vida demos por terminado. / Y levanten la mano los que han sido felices.» Condenado a hacer un recuento de su tiempo pasa de la ilusión a verse como un espantapájaros, solitario, exiliado («recorro las calles de Berlín Occidental»), medio loco («converso con los árboles» [...]) «dirijo la palabra a mis conciudadanos», que debe borrar de sí todo sueño:

Haré un recuento
Setenta; una montaña se detiene junto a mi ventana
Setentaiuno chispazos de alegría colectiva
Setentaidós, un fantasma recorre el territorio
gente se congrega en plazas públicas.
Setentaitrés la ciudad estalla, no me pertenezco ni a mí mismo.

No se trata ciertamente de una visión detrás de la cual se pueda leer la crisis de una de las posibilidades del sujeto moderno: la hiperinflación del yo, porque el contexto carece de relaciones intertextuales literarias, sino de una percepción provocada por

12. Santiago de Chile: América del Sur, 1992.

13. Santiago de Chile: América del Sur, 1994

14. Santiago de Chile: LOM, 1994.

una psiquis enferma, no temerosa, sino atemorizada, aterrada, desvalida. La violencia y la represión como modo de vida tiene consecuencias evidentes en el cuerpo social, de la que el sujeto que habla no es más que un ejemplo; el castigo, supone la derrota, el quebrantamiento, la sumisión como estrategia de sobrevivencia: «Yo entré puro al setenta y / soy un ánima / no me atrevo a alzar la voz si alguien fuma en el bus. / Tampoco hablo con desconocidos». Existen muchas formas de ingresar al discurso de la derrota: el desencanto ideológico, la crisis personal, pero aquí el sujeto se ve a sí mismo reprimido, conducido por una fuerza degradadora superior que lo lleva «de una oreja y / aturdido bajo el cielo» [...] «Hecho un guñapo público».

Si en opinión de Foucault uno de los espacios donde la represión del lenguaje es más poderosa, es en la política (1987: 11), el discurso del loco o del enfermo, además, carece de verdad y de importancia, de ahí que el sujeto derrotado de Cuevas da cuenta de esta situación en que el lenguaje se conecta con el poder: «escucho pasos, soy un animal asustadizo / temo a los poderes públicos». Su afán, entonces, radica en rescatar este lenguaje loco, que se atreve tímidamente a nombrar lo prohibido, el deseo y el objeto del deseo, la transparencia de un lenguaje sin fisuras. Digamos que frente a los saberes que confían en que su imagen del mundo es el mundo, el sujeto de estos poemas opone la microexperiencia como espacio de la política y de la moral. La mirada personal como el lugar posible de una verdad en pequeña escala pero que inevitablemente opera ante el lector como su verdad. El lenguaje del poeta que se despide de las muchedumbres, que no son sólo las grandes masas nerudianas, sino también las masas movilizadas por una voluntad de cambio social, se define como un discurso de la experiencia. No hay que confundir, sin embargo, la idea de la experiencia como opuesta al saber teórico, sino que la experiencia, que no es nada si no se transforma en discurso testimonial, es también un modo de reflexionar sobre la realidad y de ofrecer una imagen de la representación de la realidad, marcado por un posicionamiento distinto, inestable y ambiguo, un saber relativizado pero posible. En *Diario de la ciudad ardiente*¹⁵ texto híbrido en el que se alternan la prosa testimonial del «diario de vida» con la poesía, incluye una serie de «Poemas inéditos» (fechados entre 1970-1973) interesantes para advertir que esta imagen devaluada del sujeto aparece ya mucho antes del golpe militar. Aquí el sujeto se define como un hombre de su tiempo, insatisfecho, condicionado por una vida pedestre, soñando siempre con «Transformar el mundo / y no sólo interpretarlo» («Poema de la cotidianidad»), pero que no es más que un «pequeño país que no sabe adónde va» («Poema 57»). Y aunque en los poemas se advierten tentativas de sumarse a las «condiciones objetivas» (p. 63) lo cierto es que la posibilidad de una poesía social y constructiva ha hecho crisis.

En *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas* esta visión se complejiza por medio de la introducción de una nueva figura de autor: el «ex poeta»¹⁶. El sujeto se

15. Santiago de Chile: LOM, 1998.

16. La noción de «ex poeta» recuerda por cierto la de antipoeta, pero José Ángel Cuevas se encarga de relativizar esta relación: «Ex poeta es un punto de vista que es mejor que poeta. (...) anti-

carencia provocada por tantos «operativos de shock / recesiones reprogramaciones interrogatorios seguimientos allanamientos tratos grose- / ros inhumanos degradantes torturas / fusilamientos desaparecimientos tanto que / uno está débil / uno está débil / uno ha sido sumamente arrastrado por el polvo...». El discurso de denuncia supone en su forma canónica la figura de un sujeto coherente capaz de enjuiciar moralmente a sus opresores, no es el caso del expoeta, figura débil y cansada, enferma y desquiciada.

La figura del ex poeta se desarrolla en *Proyecto de país* de un modo incluso más complejo y programático. El ex poeta es «Ese, que perdió la memoria de sí» (título de la primera sección). Su construcción obedece a una perspectiva situada literariamente, detrás del la que se adivina no sólo la imagen del poeta de la vanguardia, soñando con transformar el mundo. El ex poeta es ahora aquel que trató de hacer profecías, imaginar un país, pero que en el castigo perdió la memoria. El sujeto débil de los *Treinta poemas...* es ahora un enfermo, un loco internado en un psiquiátrico (metáfora de un país que fue: el ex Chile), que asume desde ahí la redacción de una suerte de testamento en que deja sus «trastos» como herencia. Se trata de un yo, con nombre y apellido: Efrén L. Sepúlveda Fica, loco pero no tanto¹⁸. No es difícil recordar tras esta figura la de otro célebre loco de la poesía chilena, el Cristo de Elqui de Nicanor Parra, profeta de las *Prédicas y Sermones del Cristo de Elqui*. Discurso del loco que dice la verdad (como los borrachos y los niños, según se sabe):

Yo, Efrén L. Sepúlveda Fica/
 enfermo como estoy / en cama / pero
 en mi sano juicio declaro / en este infinito Hospital
 Chile restaurante / que nos rodea / ventanilla 4, escalera/
 unos currículos de pobres infelices / y de allí a la Of. de Partes,
 se fueron al Cielo (p. 12).

Pero el ex poeta dialoga también con referencias textuales más inmediatas. Creo que detrás del ex poeta se encuentra una relación dialógica con la imagen del sujeto construida por la poesía neovanguardista: la de Juan Luis Martínez y, sobre todo, la de Raúl Zurita¹⁹. En el fragmento «La película ha avanzado mucho» resultan visibles las

18. El mismo Cuevas aclara las características de este peculiar loco: «Es un enfermo más dentro de este sanatorio, pero que advierte como en los testamentos antiguos, “estoy enfermo en cama, pero en mi sano juicio”, para que no se crea que está hablando leseras» (GUERRERO, 1996: 3).

19. El interés de José Ángel Cuevas por la escritura de Juan Luis Martínez es evidente y se encuentra testimoniado en algunas entrevistas. Interesante resulta, por ejemplo, la visión del origen de su escritura como nacida de una crisis similar a la experimentada por Zurita: «Me volqué a redefinirme a mí mismo, a buscar mi identidad. Leía a Zurita. Él había sacado fuerzas de la misma herida. No bastaba el poemita panfletario. Había que sacar fuerzas y hacer una cosa de la misma magnitud de lo que había sido la destrucción» (ZALAUQUETT, 1989: 24).

imágenes del poeta ensayadas por Zurita: el poeta profeta, visionario, soñador, sólo que aquí el fracaso de este proyecto se traduce en el poeta convertido en ex poeta:

El ex poeta quiere reinsertarse en su pasado/
el pobre se metió a hacer profecías/
que no se cumplieron/
en la primera semana trató de separar las aguas
de las tierras/
desprendió un país entero de sus ojos/
creyó ser el ángel de la luz
estuvo en el infierno/
caían pedazos de vidrio / tarros con agua/
le ponían ramitos de flores en su cama/
le pegaron tanto / que perdió la memoria (p. 13).

Las referencias cifradas a Zurita vuelven a aparecer en el fragmento «4.3» (incluso este modo de enumeración de los poemas no está lejano de las enumeraciones de Zurita), a propósito de la escritura de los sueños y de las montañas que marchan de *Anteparaíso*; es más, la escritura martiroológica y el sueño de la redención final se encuentran detrás de esta escritura, sólo que de modo devaluado, desacralizado, lumperizado:

Okey, voy a escribir un sueño:
Yo vi caer las montañas grandes aquí,
una por una,
en estampida total / caían las Cordilleras,
y lloraban todos porque, en
el fondo querían a las Cordilleras,
había una mancha de nieve solamente,
lo demás se desplomaba,
se veía una inmensa polvareda.
Oh, encontrarse a sí mismo en una Gran Redención
estoy soñando cierto asunto/... (pp. 27-28).

El ex poeta delirante, vociferante, realiza su discurso desde el «Hospicio Chile» como si estuviera ante el «Club Hijos de Tarapacá» (p. 33), pero la situación enunciativa se desdobra también por medio de la figura de una voz que habla acerca del ex poeta y lo define como lo que fue, como lo que dejó de ser. Por eso el ex poeta se define como

Pero también como resultado de una idéntica preocupación por lo nacional: «Zurita es un gran poeta, personalmente no lo conozco para nada, creo que es una persona muy vanidosa, no sé, pero su trabajo es un trabajo realmente mayor, es un trabajo muy, muy importante que ha sabido manejar una teoría del signo, una teoría del nombre, una estética, una epistemología nueva, ha trabajado con los materiales chilenos. También, Maqueira. Esos son grandes poetas, grandes aportes en la poesía chilena de este tiempo. Ahora el caso mío es totalmente distinto» (ZERÁN, 1995: 5).

«un hombre muy solo» que cuenta «consigo mismo y nada más» (p. 28). La crisis ideológica de la izquierda latinoamericana, su peculiar y contradictorio modo de ser postmoderno, se advierte en las máscaras delirantes que adopta en *Proyecto de país*. Es claro que el título resulta engañoso, pues carece de un «proyecto» medianamente sistemático de nación. Lo interesante es que dialoga con esos proyectos inconclusos y sus restos, productos gastados de la refundación política, social y económica llevada a cabo por la dictadura militar, perceptible en la crisis de ese imaginario social que el poeta tradicional sustentara, de ese momento en que los poetas fueron «LOS CONSTRUCTORES DE REALIDAD» (p. 38). Queda un autor marcado por la escisión:

Así se fue configurando mi vida
 Soy un cadáver lleno de mundo
 que dice Apollinaire / no yo / Yo es otro (p. 28).

La doble cita a Apollinaire (que también es una cifrada alusión a Vallejo) y a la conocida seña de Rimbaud que consolida la noción de despersonalización del sujeto lírico, sirve para definir a un sujeto «olvidado de sí mismo» (p. 39), ideológicamente lumpenizado.

El original y desolador título de *Poesía de la Comisión Liquidadora* completa esta construcción del expoeta (y en este sentido se puede leer como una nueva parte de *Proyecto de país*, anunciada en el «(continuará)» que cerraba este libro), decidido a demoler todo vestigio de las ilusiones del pasado, pero también toda señal de una nueva mitología postmoderna y neoliberal. El volumen se inaugura con un texto firmado por «El autor» que sitúa el momento postdictatorial de la escritura, su carácter urbano, y la condición de viudez de los sujetos que habitan estos poemas:

*Hacia los primeros años de la posdictadura
 escribí estos textos, al interior de una ciudad
 saturada y triste. En uso de la libertad
 de volver a empezar, siempre.
 Y con el habla de mis personajes, en duelo,
 asqueados o ebrios.*

El primer poema «Cada época tiene su época» sirve una vez más para aludir a la condición del hablante, bajo uno de los absurdos nombres que encontraremos a lo largo del volumen. Se trata de «Mario Manguncia el hambriento», un «pobre infeliz y bebedor». Los «poetas» de Cuevas, pese a todo resisten a su propia condición, a sus circunstancias vitales y se afirman en modos de solidaridad menores, como ocurre en «El resistir del poeta M. Abarzúa» (pp. 22-23), otro álter ego del ex poeta:

esta poesía habla / de un pobre hombre de Chile
 una poesía nacional
 de pobre infeliz /

que lo único que levanta es la amistad /
para resistir / comer / compartir
carne sobre una parrilla
carne que desaparece en la noche
carne que se convierte en nada /

En la poesía chilena actual la imagen del poeta recoge inevitablemente elementos del antipoeta parriano, ya para establecer una construcción opuesta, ya para discutir sus posibilidades de desarrollo en un contexto nuevo. La imagen del poeta como «hombre común y corriente» está inevitablemente detrás de estos gestos. Pero si el antipoeta clásico (pienso en *Poemas y antipoemas*) se define por su condición de personaje degradado, cuando se enfrenta a su propia definición lo hace a partir de un gesto de autoafirmación y de crítica al poeta tradicional o de vanguardia. Esta imagen del poeta está marcada permanente por la duda, ni siquiera es capaz de vociferar como hacía el antipoeta.

Las primeras referencias medianamente explícitas al pensamiento postmoderno se encuentran en *Proyecto de país*, en el contexto de clausura de la tradición popular y de la actitud dionisiaca de Pablo de Rokha:

Quién quiere ya ningún chanco asado ni ajo
picantísimo bajo el atardecer lluvioso de Quirihue
o las pataguas / ni pavos grandazos / ni caldo de guañaca/
nadie quiere nada
quieren estar solos y dormir (p. 36).

La evidentes alusiones a *Epopéya de las comidas y de las bebidas de Chile* sirve en consecuencia no sólo como un modo de decir que ese imaginario popular ha periclitado, sino también para cuestionar cualquier nuevo imaginario patriótico. La actitud crítica de Cuevas se proyecta también a la obsesión por desconstruir las imágenes emblemáticas del imaginario nacional que puede convertirse también en otro modo de alimentar dicha mitología:

Pasan los Trenes Cargados de Pillipeuco y Pirihueico/
llenos de banderas chilenas (que los posmos han (re)des-
construido / ahora andan diciendo que / es su propio cuerpo
y otras locuras) (pp. 36-37)

Se puede reclamar que la lectura de Cuevas es parcial respecto de estos proyectos, pero tiene la virtud de convertirse en una auténtica avanzada crítica para dialogar con los modos de imaginación más cercanos a su propia escritura, estableciendo un discurso del diferimiento por medio de la exageración grotesca de las bases que sustentan dichos proyectos.

Esta clausura de las figuras paradigmáticas del poeta chileno no impide, sin embargo, en la lectura de Cuevas, ver en este gesto una nueva afirmación: la del poeta neovanguardista, paradigma del sujeto que se afirma por medio de la negación del pasado y de sí mismo²⁰. Por eso Cuevas afirma en un verso en que se conjugan la ironía y la conciencia de esta crisis: «creo que me estoy transformando en un verdadero / poeta de Chile / no quiero desentrañar el ácido ribonucleico / que yo soy / ni los fotones de luz, no hay para qué». El proyecto del ex poeta es la afirmación de un absurdo: «pero sí, pediría ser Interventor General / de la Comisión Liquidadora». Si la poesía postvanguardista es una Comisión Liquidadora, el ex poeta es su interventor, sólo que en este caso el interventor afirma «no sé qué sucederá mañana». Esta imagen del poeta que encabeza la Comisión Liquidadora se reitera en «Liquidación del Yo» (pp. 53-54), poema que nuevamente se abre con una alusión a Zurita y al «EGO SUM QUI SUM» de *Purgatorio*, ambivalente ejemplo de una propuesta que simultáneamente juega con la negación y la afirmación del yo. Cuevas no es ambivalente en su tratamiento de la cita bíblica, pues afirma: «yo soy el que soy / un pobre tipo de Chile». Si Parra afirmaba «crear es creer en Dios» (en *Hojas de Parra*), Cuevas profundiza este gesto contradictorio: «no creo absolutamente en nada / sólo en un dios cualquiera». Alude a una época «cuando todo tenía sentido» y afirma que «Yo /es nadie /», ya ni siquiera es otro, como en Rimbaud. La muerte del poeta es algo a lo que la poesía contemporánea nos tiene acostumbrados, pero detrás de la muerte, se encuentra, sin embargo, una secreta creencia en otras posibilidades de afirmación. El poeta, que en la poesía chilena primero quiso matar Huidobro («Matemos al poeta que nos tiene saturados», *Altazor*), y ha sido rematado por Parra, Lihn o Martínez, no termina de morir. El nuevo poeta de Chile, autor de una «verdadera» poesía nacional es un tipo de la época, desencantado de los grandes sueños emancipadores, pero ansioso de otros sueños; afectado por los efectos radicales de la transformación emprendida por la dictadura, desconfiado de moros y cristianos y que dice no pertenecer a generación alguna porque el movimiento de la historia lo ha desplazado convirtiéndolo en alguien que conoce su propia marginalidad y en esa conciencia radica su escasa fuerza emancipadora. El «Poema 57» (p. 69) que cierra *Poesía de la Comisión Liquidadora* sintetiza esta imagen bajo la doble figura de quien dice llamarse Dominice de la Gare, pero que sólo es Tito Alvarado Gil: «el tipo triste / que no pertenece a ninguna generación / ni degeneración /sin padre ni madre / que sólo vive / deja vivir / y cumple / con cada uno de los presentes». Esta postrera imagen de quien «cayó en manos de la dictadura» vuelve sobre los efectos de una

20. Esta lectura crítica no le ha impedido, sin embargo, reconocer la importancia fundamental de la escritura de Juan Luis Martínez y de otros poetas experimentales en el campo de la poesía chilena actual: «Yo creo que los lectores chilenos debieran empezar a acostumbrarse a una nueva forma de discurso poético. Ya no va a ser la poesía romántica ni lírica. La métrica y los sonetos son juegos preciosos, pero a mí no me interesan. A mí lo que me importa es cómo se construye algo que, a lo mejor, no es poesía ni prosa, pero que todavía está cargado de literatura. Pienso en los discurso de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Maquieira y, tal vez, César Soto. Me parece que estos textos no tradicionales van a ser la poesía de estos años» (GUERRERO, 1996: 3).

personalidad poética múltiple, escindida por los efectos rigurosos de la historia. El tratamiento literario de este proceso en la poesía de Cuevas pasa de la construcción de un sujeto golpeado, pero que testimonia su situación personal bajo la forma de un discurso de la verdad en *Adiós muchedumbres*, a la de los múltiples sujetos de *Proyecto de país* y *Poesía de la Comisión Liquidadora*, seres «asqueados y ebrios», portadores de un lenguaje delirante que se manifiesta a través de las múltiples máscaras de quien sabe que ha dejado de ser un constructor de la realidad.

5. PARA CONCLUIR

Digamos que la figuración de la persona es uno de los terrenos privilegiados para comprender el sentido de la poesía chilena actual, pues siempre en las metáforas de la vida se testimonia la crisis de una época. Creo, sin embargo, haber ensayado una explicación distinta de la habitual: la figura del poeta da lugar a una verdadera obsesión por la categoría de persona. En lugar de la tendencia a la abstracción y a la neutralidad, lo que aparece es una eclosión de figuras enunciativas, una superpoblación de personajes textuales. La insistencia en el estatuto ontológico del nombre, su búsqueda obsesiva, metaforiza la necesidad de su transformación, la anonimía en nominación. El sujeto de la poesía chilena de fines de siglo, se define precisamente por esta conciencia de la escisión. Sujetos que hablan desde la voz neurótica o esquizoide de otro. Sujetos que se travisten bajo figuras atípicas, que se niegan a sí mismos, que semiotizan en femenino, que adoptan la voz de personajes diversos «asqueados o ebrios», que deben asistir a la contemplación de su propia devaluación en el territorio de la historia, que los excede o desborda más allá de la página. De otro modo no se explica la obsesión nuevamente por el nombre que atraviesa estas páginas. Quien habla loco o lúcido, enfermo o sano, es una figura testimonial que ya nada tiene que ver con la neutralidad impersonal y el minimalismo devaluado del sujeto de mediados de siglo. Se trata de una opción que muestra en su sentido más radical la posibilidad de recuperación del sujeto como espacio de valoración del mundo y como síntesis y catalizador de las pulsiones de la historia.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BRITO, Eugenia. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. 2.^a edición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.
- CÁNOVAS, Rodrigo. *Libn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986.
- CUEVAS, José Ángel. *Adiós. Adiós muchedumbres*. Santiago de Chile: América del Sur, 1989.
- *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*. Santiago de Chile: América del Sur, 1992.
- *Proyecto de país*. Santiago de Chile: América del Sur, 1994.

- *Poesía de la Comisión Liquidadora*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- *Diario de la ciudad ardiente*. Santiago de Chile: LOM, 1998.
- DELEUZE, Guilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: ALCION Editora, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. 3.^a edición. Barcelona: Tusquets, 1997.
- GUERRERO, Pedro Pablo. José Ángel Cuevas: Yo invito a despoblar Santiago (entrevista). *Revista de Libros, El Mercurio*, 5 de mayo de 1996, p. 3.
- LASTRA, Pedro y LIHN, Enrique. Lectura de ciertos poemas chilenos. En LIHN, Enrique. *El circo en llamas. Una crítica de la vida* (Germán Marín Ed.). Santiago de Chile: LOM, 1997, pp. 193-194. Originalmente en *Hora de poesía*, pp. 51-52, Barcelona, 1987.
- LIHN, Enrique. Un lenguaje violento y «chilensis»: *La Tirana*, de Diego Maquieira. *El circo en llamas. Una crítica de la vida* (Germán Marín Ed.). Santiago de Chile: LOM, 1997, pp. 167-169. Originalmente en *Apsi*, 137, 1984.
- Diego Maquieira: escribir es rayarse. *El circo en llamas. Una crítica de la vida* (Germán Marín Ed.). Santiago de Chile: LOM, 1997.
- MAQUIEIRA, Diego. *La Tirana*. Santiago de Chile: Tempus Tacendi, 1983.
- RODRÍGUEZ, Mario. Raúl Zurita o la crucifixión del texto. *Revista Chilena de Literatura*, 25, 1985, pp. 115-123.
- TRIVIÑOS, Gilberto. El regreso. En ALONSO M. N. y otros. *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Santiago de Chile: IMPRODE-CESOC, 1988.
- VALDÉS, Adriana: Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización. *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Universitaria, 1996.
- ZALAQUET, Cherie. José Ángel Cuevas: versos libres con el rock del mundial y el 11 de septiembre (entrevista). *La Segunda*, 23 de octubre de 1989, p. 24.
- ZERÁN, Faride. El hablante de José Ángel Cuevas (entrevista). *Literatura y Libros*, 361, *La Época*, 12 de marzo de 1995, pp. 4-5.
- ZURITA, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria, 1979
- *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997, 6.^a ed.
- *La vida nueva*. Santiago de Chile: Universitaria, 1994.