

LAS POÉTICAS (NEO) BARROCAS DE DIEGO MAQUIEIRA Y TOMÁS HARRIS¹

Diego Maquieira and Tomás Harris in (neo) baroque code

Oscar Galindo V.*

Resumen

Este artículo analiza dos textos fundamentales de la poesía chilena de los años 80: La Tirana de Diego Maquieira y Cipango de Tomás Harris en clave (neo)barroca, para advertir la resignificación de algunas de sus problemáticas más representativas. Se trata de textos que ponen en tensión la idea de representación por medio del travestimiento, el disfraz barroco, en el primer caso, y el engaño de los sentidos, en el segundo, en el contexto de una discusión sobre la temporalidad histórica y el autoritarismo.

Palabras clave: Barroco, neobarroco, Maquieira, Harris, La Tirana, Cipango.

Abstract

This article explores two fundamental texts of Chilean poetry of the 80s: Diego Maquieira's La Tirana and Tomás Harris's Cipango in (neo) baroque code, to suggest the redefinition of some of their most representative problematics. These are texts that stress the idea of representation by means of cross-dressing, the baroque costume in the first case, and the deceitfulness of the senses in the second, in the context of a discussion of historical temporality and authoritarianism.

Key words: Baroque, neo-baroque Maquieira, Harris, La Tirana, Cipango.

INTRODUCCIÓN

Desde la publicación de Medusario. Muestra de poesía Latinoamericana (1996),² la emblemática antología de Echavarren, Kozer y Sefamí, la utilización del término “neobarroco” se ha convertido en un espacio sugerente y abierto de reflexión, pero también un topos común, ambiguo e inestable para caracterizar una amplia zona de la poesía hispanoamericana. La razón: el afán por universalizar como un sello de la poesía hispanoamericana postvanguardista, una tradición específica que comparte, eso sí, muchos elementos con las llamadas poéticas de avanzada. Desde ese prisma, “neobarroco” ha pasado a significar mucho más que una tradición y se ha vuelto homólogo de otros términos también de difíciles fronteras como postvanguardia, neovanguardia o postmodernidad. Visto así, es asimilable a otras categorías con las que comparte las mismas poluciones y restos de la tradición experimental y vanguardista, la

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. tendencia a la mixtura y mutaciones estéticas y disciplinarias, la representación de escenarios marcados por la inestabilidad y la ambigüedad y la presencia de sujetos obliterados, polifónicos, que semiotizan desde espacios de género, culturales o sociales irregulares. Inclinado por la textura del lenguaje, la crisis de la representación, la noción de simulacro y travestismo, la polifonía y la heterogeneidad, no es casual que “lo neobarroco” entre fácilmente en diálogo con las ideas de Foucault, Deleuze, Lipovetsky, Lyotard, Calabrese o Baudrillard (Figuerola, 2006).

Algo antes que Medusario se había publicado en São Paulo, Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense (1991), edición “organizada” por Néstor Perlongher que incluye textos de Lezama Lima, Severo Sarduy, José Kozzer, Osvaldo Lamborghini, del mismo Perlongher, Roberto Echavarrén, Arturo Carrera, Eduardo Milán y Tamara Kamenszain.

Ambos textos tienen en común el haber identificado un corpus de autores y de obras, en torno a una tradición específica que muestra las filiaciones y el devenir de una reflexión caribeña que se proyecta hacia otros escenarios latinoamericanos incorporando nuevos componentes y problemas.

La publicación en el año 2007 de una nueva muestra, preparada por Eduardo Milán, Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965),³ hace sistema con Medusario y complementa el desarrollo de la poesía hispanoamericana en décadas posteriores. Como recuerda Milán, Medusario no es una antología de autores neobarrocos, lo que busca es reunir a autores que tengan en común, entre otros elementos, una autoconciencia explícita del lenguaje, un desafío crítico al orden del mundo y un reconocimiento, sin filiación necesariamente, a actitudes de vanguardia (2007:21).

El “neobarroco –término construido por Carpentier, Lezama Lima y Sarduy para referirse a una literatura latinoamericana que empieza a pensarse a sí misma– ha comenzado a utilizarse como característico de una “tendencia” literaria, cuyo éxito ha sido mayor, por las tradiciones específicas que lo constituyen, en Cuba, Argentina y Uruguay. Es con estos tres autores cubanos que se desarrollan los dos modos fundamentales y complementarios para comprender el arte neobarroco. Para Carpentier y Lezama Lima, el barroco es el arte propio de América, resultado del mestizaje de su población y de su espacio. Carpentier concibe el barroco como una constante universal y no como un estilo, como una consecuencia del espacio y de la cultura americana y no como sólo una estética propiamente eurocéntrica del siglo XVII. Así, América sería barroca desde los códices y desde las esculturas precolombinas hasta la arquitectura colonial. Asimismo, para Lezama Lima el barroco americano abarca todas las expresiones de la vida, desde el lenguaje hasta la gastronomía, desde las vestimentas hasta el amor y el sexo. Una de sus ideas más sugerentes es que el barroco en América será un arte de contra-conquista (no de contra-reforma como en España), huella de la identidad y personalidad propia del continente. Sarduy, por su parte, introduce una nueva variable, en tanto el neobarroco expresaría la ruptura de la homogeneidad, la inarmonía, la carencia

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.
 de un logos.⁴ Sus rasgos constitutivos serían el artificio, por medio de los mecanismos de la sustitución, la proliferación y la condensación, y la parodia, con sus mecanismos de intertextualidad e intratextualidad. Por ello se constituiría como la expresión de una nueva inestabilidad.

El uso de esta categoría creativa y explicativa ha tenido más éxito en el contexto caribeño por la insoslayable presencia de Lezama Lima y de Sarduy, pero también, en el Cono Sur ha dado lugar a una interesante discusión. En Argentina el neobarroco fue puesto en funcionamiento como categoría crítica y creativa por Néstor Perlongher, en su notable adaptación “neobarrosa”,⁶ y ha servido para leer su propia poesía y la de autores relevantes como Arturo Carrera y Tamara Kamenszain. Ha dado lugar, también, a una polémica con algunos poetas de los 90, denominados “objetivistas” (Dobry, 2006). Pero la tradición de Perlongher no era sólo lezamiana, sino también deleuziana y lo mejor de su compleja escritura está lejos de quedarse sólo en la superficie, la cosmética y la parodia, o en el ensimismamiento con que D. G. Helder caracterizó el neobarroco argentino en un artículo publicado en *Diario de Poesía* (1987). En la construcción de una tradición neobarrosa rioplatense, Perlongher rescata a Osvaldo Lamborghini, un notable escritor argentino de los 50 e incluye, además de otros argentinos como Arturo Carrera y Tamara Kamenszain, a los uruguayos Roberto Echavarrén y Eduardo Milán. A esta compleja tradición poética podrían sumarse perfectamente narradores como Héctor Libertella y César Aira, que reconocen en sus escrituras el aporte de Osvaldo Lamborghini. Autor clave para comprender el desarrollo del neobarroco en Argentina es Arturo Carrera, desde la publicación de *Escrito con un nictógrafo* (1972), texto que reflexiona –desde el contraste de la página negra y la visibilidad de la tipografía en blanco– en la escritura y en el sujeto que la produce. se cruza en la tradición de Lezama Lima, Sarduy y Haroldo de Campos, cuya presencia, especialmente de este último, se advierte en *Momento de simetría* (1973). La poesía posterior de Carrera consolida una poética personal, autobiográfica e “ingenua” como se advierte en *Arturo y yo* (1983), *Mi padre* (1985) y *Children’s Corner* (1989), hasta la publicación de *La inocencia* (2006).

La presencia neobarroca en Perú tiene una tradición distinta y es el resultado de los aportes de poetas como Rodolfo Hinostroza y “los nuevos”, pero, también, por la irrupción neovanguardista del movimiento Hora Zero. Así, no es casual que en *Medusario* figuren poetas como Rodolfo Hinostroza o Mirko Lauer. Pedro Granados ha destacado en un artículo de prensa un corpus de poetas de raigambre neobarroca que estaría constituido por Julio Ortega (1942), Vladimir Herrera (1950), Magdalena Chocano, José Antonio Mazzotti (1961), Gabriel Espinoza Suárez y Frido Martín (1963). Roger Santiváñez (1956) es otro de los autores que puede vincularse a esta tradición, como ha destacado Catalina Quezada Gómez (2006), pero, también, podríamos agregar a Mario Montalbetti (1953), por ejemplo.

En el caso chileno el debate está prácticamente ausente, aunque *Medusario* incluye a Raúl Zurita y Gonzalo Muñoz, y *Pulir Huesos*, la antología de Eduardo Milán, incluye

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. Diego Maquieira y Paulo de Jolly, a los cuales asigna en el “Prólogo” un rol fundamental para explicar procesos relevantes de la poesía latinoamericana. El empeño desmitificador e irónico en el primero y la cultura vista en el prisma del tiempo, en el segundo (Milán 2004:19).

Entendemos, aquí, el neobarroco en su acepción más bien restrictiva, como categoría creadora y explicativa que, asumiendo su condición “neo”, dialoga con la tradición del barroco europeo y latinoamericano y con su respectivo corpus crítico.

Nuestro interés, ahora, es analizar la escritura de Diego Maquieira (Santiago, 1951) y de Tomás Harris (La Serena, 1956), dos poetas clave de la poesía chilena de los años 80, no para sumarlos al canon neobarroco, sino para advertir en sus poéticas una dimensión que los acerca a una relectura de la tradición barroca por medio de la resignificación de algunos de sus tópicos más significativos. Ciertamente, dichos tópicos tienen sentido en la medida en que se trata de escrituras situadas y sitiadas por el contexto dictatorial y represivo, aun cuando sus referencias no siempre sean explícitas. De este modo, más que ciertas características que los identifiquen con la tradición (neo)barroca, importa el modo como se hace referencia a la tradición barroca para la construcción de la propuesta poética.

LA TIRANA DE DIEGO MAQUIEIRA

Disfraz barroco y claroscuro. La publicación de *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira y una década más tarde de *Los sea harrier*⁷ supone la irrupción de una escritura destabilizadora y, al mismo tiempo, una radical transgresión humorística y negra de las posibilidades del lenguaje poético. Metáfora del hibridaje mal avenido de la cultura, de la historia como esperpento gangsteril. El lenguaje de Maquieira recurre a los registros más vulgares y a los estadios más cultos, pero sin saber cuándo estamos en uno u otro espacio, pues relativiza todo lugar. Tal vez éste es uno de los elementos más sobresalientes de la escritura de Maquieira, pero también de una importante zona de la poesía chilena de los 80, que habla en el lenguaje de la tribu, pero no sólo para mencionar los asuntos de ella, 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, una época en la que ya nadie sabe lo que habla. Se trata de una crisis barroca de representación, como ya había establecido Foucault para el siglo XVII, al destacar la ruptura de identidad entre “las palabras y las cosas” (2005).

Si el neobarroco, según Sarduy, refleja estructuralmente la inarmonía y, por consiguiente, la ruptura de la homogeneidad y del logos, en el texto de Maquieira prima el desequilibrio, la carencia de todo centro cultural, teórico o lingüístico. Desde su mismo título, *Tirana* remite a esas ambivalencias, a esas anfibologías que poseen determinadas palabras dentro de una cultura. *La Tirana* es la feminización de la figura autoritaria, del tirano en su sentido amplio, aunque no hay referencias históricas o contextuales cercanas

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. que permitan una lectura más situada. Pero el título, para el receptor chileno, de inmediato se carga de otros sentidos: Tirana es el nombre de un pequeño pueblo del norte de Chile y de un carnaval religioso-pagano homónimo.⁸ Pero, ambos sentidos se disuelven en el poema porque La Tirana de Maquieira es una vieja puta que se mueve en la santidad perversa de la ordinariez 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 lleva consigo las represiones inquisitoriales. En realidad, lo que Maquieira 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 del poema es que la acción sucede en Chile. Lastra y Lihn (1987) han planteado que “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”.

La organización textual es otro aspecto a tener en cuenta. El poemario se encuentra dividido en tres partes. Al centro la sección “El gallinero” y, a ambos lados, la “primera” y la “segunda” docena de poemas (huevos) que la enmarcan. 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 (1983;1984). El barroquismo, en su estética del claroscuro y el tenebrismo pictórico, en sus engaños 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 la poesía de Maquieira o Harris, o aun, la de otros poetas del momento como Alexis Figueroa (*Vírgenes del sol in cabaret. Vienenbenidos a la máquina* (1986) o Gonzalo Muñoz (*Exit*, 1981; *Este*, 1983) en esa saturación verbal y citacional que define una amplia zona de la escritura latinoamericana contemporánea.

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 trasviste su identidad genérica y sexual, en un permanente juego de disfraces barrocos; la lengua como producto heteróclito en el que coinciden los más variados registros y citas; el espacio, lugar de encierro, salón, teatro, hotel, casa de citas, de los encuentros de los personajes, de esa misa negra a la que de manera orgiástica y degradada los personajes concurren; y la historia como lugar sincrónico en el que los tiempos confluyen para su diferimiento.

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

En la “Primera docena”, Tiranaes la hablante del texto. Es un personaje desenfadado y grotesco, vieja “cultu 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 “personajes” centrales del poema, remarca la idea de una escritura vuelta sobre sí misma. El pintor barroco que se pinta a sí mismo tiene en el poemario otro Diego: el propio autor textual. 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 barroco, el travestimiento, la máscara, se convierte en un lugar de distanciamiento entre el texto y el lector. Tiranaes –en esta dinámica– la lengua misma, la escritura, la historia de una escisión que define lo latinoamericano y lo chileno. Escritura de una lengua encerrada en espacios claustrofóbicos, en el hotel-salón-convento donde transcurre la misa negra. La fiesta es, en extremo, extraña pues a ella concurren – como a una casa de citas– los personajes y los textos más variados: TiranaDiego Rodríguez de Silva y Velázquez, el conde duque de Olivares, un listado de las “peores amiguitas” (Pío NonoCarlaReina 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 traduce literalmente uno de los poemas de Cuervo (Cfr. “Examination at the Womb-door del Ted Hughes chileno”) o de E. Carnevali, otra cita que da razón a Sarduy al definir la intertextualidad como uno de los mecanismos paródicos del neobarroco.

Historia y represión. En uno de sus registros más interesantes, La Tirana desarrolla una mirada de la temporalidad y de la historia como lugar de la prohibición, del castigo, de la represión del cuerpo, particularmente en la sección intermedia titulada “El Gallinero”, compuesta por un conjunto de textos que constituyen la bisagra de la semanticidad que se articula entre las dos docenas que la enmarcan. Como ha planteado Emilio Orozco, la temporalidad es el elemento develador del barroco: “La visión de profundidad, la concepción del espacio continuo o la representación del movimiento, principales conquistas de la pintura barroca y del arte barroco, en general, nos conduce al sentimiento eje que las explica; el de la incontenible fuerza del tiempo, verdadero protagonista del barroco” (1975:57).

Se trata de una escritura que no aspira a reconstruir la representación del curso histórico, porque éste aparece como la caótica versión de un acto fallido en “La vida privada / de la Historia de Chile” (“El Gallinero, II”). Ahora bien, diversos son los territorios desde los cuales Maquieira realiza su lectura de la historia: el sexo, la religión y el arte, para que por medio de la irrisión y la parodia emerjan las fuerzas reprimidas. La posición del hablante es la de la mala conciencia, de algo que pudo ser y no fue, de una radical desconfianza en la tradición y en su lenguaje; en la oposición entre la escritura

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. 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, como retroceso. Esta percepción del presente –que en otros poetas tiene el signo de la refundación nacional impuesta por la dictadura– aparece, aquí, inserta en un contexto más amplio, aunque ciertos elementos se encuentran situados por este momento histórico. Quienes hablan, esas extrañas figuras parlantes, construyen su habla desde los signos de la derrota y del miedo: alguien pide que no la maten (Cfr. poema I); otra voz advierte, amenaza “nos rodeamos de la peor gente / alumbrados, ataques sorpresa y soplones” (Cfr. poema II). La lucha de las fuerzas inquisitoriales y dictatoriales parece tomarse el texto.

El poema que da título a la sección “El gallinero”¹⁰ construye una imagen de la historia como involución, como negación del macrorrelato del progreso. Nos encontramos, así, con la introducción del componente religioso como lugar del poder, como espacio de negación de la sexualidad, como pedagogía de la negación del cuerpo y de los sueños.

Consideremos, en primer lugar, la imagen de la educación como culto del pasado. La idea del saber ilustrado, de la educación como motor del progreso, es una constante ideológica fundamental para comprender el desarrollo de las repúblicas hispanoamericanas desde la independencia en adelante y, en el caso chileno, fue particularmente significativa para la generación romántico-ilustrada de 1842. “Nos educaron para atrás”, y esa educación es la causante de una derrota, de ese “sentar cabeza” que supone la ausencia de imaginación creadora, la falta de vuelo y creatividad y, en consecuencia, de una visión del presente como madurez incompleta o sólo formal. La crítica al rol educacional de la iglesia explica la visión inquisitorial que permea todos los niveles de la cultura e instala a la infancia como el lugar de la represión y del trauma; pero el trauma es colectivo, pertenece también a la historia de una nación. La “vida privada de Historiade Chile” es una historia nada liberadora, por lo mismo, de todas las iglesias la menos libertaria, por cuanto es la que deriva del Concilio de Trento, la del catecismo litúrgico, la del repudio del placer. La mística erótica por la que se pronuncia el poema, desde sus silencios, explica en buena medida el rol axilar que juega la religiosidad negativa en la escritura de Maquieira. El texto habla desde el lenguaje del (la) profeta de la liberación; de la irreverencia de ese yo que clama en el desierto en busca de la libertad de su propia psiquis y de la psiquis colectiva desde el otro lado del poder. Este poema es, tal vez, el único de todo el texto en que se habla a partir de ciertas formas de asertividad contra la tiranía del pasado. El colonialismo convierte a los sujetos en víctimas de un orden social caricaturizado en el culto a una tradición desvitalizada y desgastada. La condición de los Reyes Católicos como prestatarios culturales, de ese sometimiento, perverso por elegido, otorga al texto una dimensión política. Por eso el “nos quedamos sin sueños”, es decir, sin una auténtica tradición. Si el sueño, la utopía, es el lugar desde el que se ejerce la lucha ideológica, la renuncia a los sueños implica la pavorosa imagen

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

de un tiempo sin cambios. Así “hacerse grandes” no implica, de modo alguno, independencia y madurez política, sino “sentar cabeza” obligados por el “susto litúrgico”. Este segmento final sitúa el problema en una dimensión política, en la que se adivinan los restos desgastados de un discurso de cuño marxista de la historia, negada por este pueblo sin pasado y, por lo tanto, sin posibilidad de cambio y sin futuro. Imagen del “gallinero” histórico, donde siempre unos dejarán caer sus heces sobre otros, en una jerarquía sin tiempos y sin cambios. La relación entre periferia y centro acentúa sus polos conflictivos al situar ambiguamente la historia de Hispanoamérica (y de Chile) como continente eternamente inmaduro (y salvaje), frente a ese otro mundo, culto, centro del desarrollo y el poder.

Vida y arte. Si el barroco en su etapa manierista, o el manierismo antes de ser barroco, se caracterizó porque, según Dubois (1980), el artista creaba “a la manera de” los modelos emblemáticos de la cultura, era porque para los manieristas la vida era un reflejo, imágenes de imágenes. Condenado ante la grandeza del arte sublime, el sujeto tiende a su desaparición en los laberintos del mimetismo. Pero si el artista manierista huía hacia el dominio de las formas tras una identidad imposible, en La Tirana, el sujeto carece de modelos dignos de imitación y por ello recurre al plagio o a la camavalización de la cultura por medio de la recurrencia a sus modelos lingüísticos y sociales más desprestigiados. Como el artista barroco que oscila entre la solemnidad contrarreformista (cuyo mejor modelo es Calderón de la Barca) y la cultura popular (Cervantes o Quevedo), Maquieira hace uso de todos los registros posibles, inclusive aquellos más degradados que le ofrece el repertorio de la modernidad.

El conjunto de textos “Nuestra vida y arte” acentúa las posibilidades autorreflexivas y metaliterarias en un tono irónico al que concurren un conjunto de referencias extremadamente situadas y locales. “Yo y mis amigos” podría titularse el conjunto, pues Maquieira radicaliza una escritura de gestos puntuales inserta en la neovanguardista “escena de avanzada” (Richard, 1987). Así acentúa el rasgo neobarroco de una escritura centrada en la representación de la cultura y de la propia literatura.

En el texto “I Castrati”, lo propio de “nuestra vida y arte” —dice el sujeto— es haber sido grandes copiones, sus aportes, escasos por cierto, radican en la inclinación por las apuestas radicales, por llevar a las últimas consecuencias las relaciones entre arte y vida.¹¹ El enfoque de Maquieira apunta fundamentalmente al fracaso del proyecto vanguardista de construir un porvenir distinto. Los proyectos globalizadores que han definido la vanguardia poética, su radicalidad, sus ansias de transformación, vienen a ser en esta lectura deconstructiva no más que una empresa motivada por la mitomanía, pronta a ser derrotada por “los terribles dictados / De la tontona crítica oficial”. La crítica con “sus buenos oficios” (que es como decir con sus santos oficios) cumple la misión del Concilio de Trento, del catecismo litúrgico de “El gallinero”. Así, el radicalismo artístico resulta nuevamente derrotado, pues, convierte a los artistas en “perros falderos”; suprime el debate, el conflicto, por el respeto cuasi religioso a una “ya larga tradición”.

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

El texto, poco a poco, cobra la dimensión de una irónica crítica al estado del arte en Chile, por medio de cifradas o explícitas alusiones a artistas e intelectuales de la escena actual. Una “monja superiora” (¿Zurita?) reclama por la vuelta a las grandes obsesiones religiosas como manera de escapar a Inquisición. El resultado de esta escuela de la exclusión, de esta estética inquisitorial, es que “nuestra vida y arte” acabe afuera. Esta visión de Chile como lugar del desagrado reinterpreta uno de los mitos “chilensis” (y universales) acerca la relación de los artistas con la sociedad para la que producen. Se trata de una desigual negociación que los excluye: Arrau, el pianista; Matta, el pintor; Raúl Ruiz, el cineasta, etc. Y “otras pastas muy cojonudas” perciben algo así como “el pago de Chile”, para hablar en jerga local. Estos juegos irónicos se proyectan a otros niveles: a la crítica oficial y religiosa encarnada en un tal “Mister Sotana”, detrás del que se adivina a Ignacio Valente, el sacerdote crítico de El Mercurio; a sí mismo (“Yo, la más Peckinpah de este convento”); o el autobombo, al arte como teatro de vanidades en el que “no nos cuesta nada hacernos famosos”.

En fin, ya sabemos que estamos en el territorio de la muerte de los mitos modernos: “El hombre no era un noble salvaje/Sino un salvaje innoble, muy lejos / De la mentira romántica de Rousseau” (“III Lecturas negras”), en ese territorio donde Dios no es más que otro loco en el manicomio que se burla de los enfermos sin piedad alguna: “Oh, que feliz, alegre, chistoso viejo Director de Circo / es Dios” (“Sorrow’s Headquarter del Emanuel Carnevali chileno”). Escritura sin ningún centro, pues los lenguajes se disuelven en los orígenes traumáticos de “El antiguo testamento chileno” donde (según el P. Diego de Rosales), no hay escritura, ni tradición, sino “una grande variedad, que no puede faltar / entre tantos desvaríos”. Este criollismo a la postmoderna produce una extraña indagación sobre la “chilenidad”: colonialismo que niega a sus indios incluso la racionalidad (Cfr., “El antiguo testamento chileno”), inquisiciones variadas, catecismos litúrgicos, críticos sacerdotes, artistas corruptos, cafiches y otra “grande variedad”. Porque, al fin y al cabo, Tirana es el lugar de múltiples acoplamientos que en la historia de una lengua confluyen. Tirana, lengua madre que reprime al poeta-pintor y que lucha por sacar una oscura palabra pese a todo.

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 donde la mirada no puede volverse con tranquilidad. La escritura de Maquieira es el síntoma más radical de la represión y la censura en la poesía chilena de los ochenta, donde su carnalesco y herético lenguaje no es sino el lugar de una dolorosa escisión. En el fondo, se trata de una escritura que busca liberar los traumas de un sujeto y de un cuerpo social.

CIPANGO (1992) DE TOMÁS HARRIS

El engaño de los sentidos. La obra poética publicada en los años 80 por Tomás Harris¹² se configura a partir de la noción del viaje como un elemento estructurador múltiple: viaje al interior de una ciudad al sur del mundo (Concepción y, más en rigor, el barrio de Orompello); viaje, también, temporal en que pasado y presente interactúan en una entidad indisoluble; viaje, en fin, por la escritura y los residuos de la literatura y de la cultura de la imagen. Desplazamientos paradójales al interior de una ciudad enclaustrada, sitiada por los signos de la violencia y de la degradación donde los personajes (el sujeto y sus amigos locos o ebrios) asisten al desconcertante espectáculo de sus espejismos. Espacios fronterizos entre lo literario y lo real. La laberíntica imagen de la ciudad tiene como correlato básico la no menos desestabilizadora experiencia de las empresas de descubrimiento: Polo y Colón. Cipango, Cathay, Tebas o Tenochtitlán, se imbrican provocando la incertidumbre del no saber si estamos frente a datos efectivos de lo real o a meros constructos de la imaginación, a alucinaciones en los “tiempos de la prohibición”. Fragmentos urbanos vistos desde una mirada saturada, enmarcados de modo cinematográfico, montados en un relato circular, siempre inconcluso.

La fundación de América desde los relatos de la conquista (crónicas, historias y cartas de relación) sobrevive de manera esperpéntica en las urbes latinoamericanas, de las que el barrio de Orompello en Concepción (donde Harris vivía en el momento de la escritura de estos poemas) es la sincrética e inestable metáfora que la desdibuja. Escritura de viajes, pero desde su reverso. Obsesiva búsqueda de Cipango, del oro, de la promesa del amor, del paraíso, pero desde una versión degradada. El proyecto tiene algo de los viajes de Enrique Lihn en la imposibilidad del conocimiento como eje del desplazamiento. Sólo que ahora tal desplazamiento, en rigor, no existe. No hay tal sujeto autobiográfico que manifieste su desencanto de las ciudades a cuyo espectáculo asiste por exclusión. Simplemente, no hay viaje porque el sujeto jamás sale de su barrio ni de una ciudad al fin de mundo, enclaustrado entre los muros de la temporalidad.

Por eso, no es casual que la primera sección “Zonas de peligro” de Cipango se abra con un epígrafe de Gonzalo Rojas: “Orompello. Orompello. /El viaje mismo es un absurdo. El colmo es alguien / que se pega a su musgo de Concepción al sur de las estrellas” (10). La imagen de la ciudad que se construye en el poema de Rojas está alimentada por una relación conflictiva de amor-odio que no escapa, al parecer, a la tópica negativa de la ciudad configurada en la poesía escrita en Concepción: “Reflexionar sobre la poesía en Concepción significa, pues, hacerse cargo de algún modo de la fisonomía degradada, perversa, casi maldita con que el espacio penquista emerge en la conciencia de sus poetas”. (Alonso et alii, 1988:16). En entrevista con Pedro Pablo Guerrero, el mismo Harris ha destacado esta imagen de Concepción y su lluvia como un lugar espejeante, fantasmagórico, que desdibuja las posibilidades de aprehensión y conocimiento de la realidad

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

Concepción es una ciudad pequeña, con un millón de habitantes, a la que considero una verdadera metáfora de la ciudad latinoamericana. Donde la lluvia es una presencia constante, que al mojar la calle duplica las cosas y convierte todo en reflejos, haciéndote creer que tienes dobles. Esa lluvia que fantasmagoriza la ciudad no se da en Santiago, ni los torrentes de barro, ni el detritus (1995:3).

Concepción, lugar del detritus, de la putrefacción, espacio distópico y heterotópico, escenario de la conciencia alterada, lugar donde el placer se niega a los personajes que habitan sus callejones y encrucijadas. La poesía de Harris es entonces —y en buena medida— parte de esta tradición, pero la mirada del poeta obedece no sólo a una percepción negativa de una ciudad incapaz de producir mitos de consolación; también es producto de una manera de mirar la ciudad característica de la poesía contemporánea que va del Neruda residenciario a Lihn y a diversos poetas posteriores como Gonzalo Millán, José Ángel Cuevas o Carmen Berenguer. Pero, además, hay que agregar que la ciudad latinoamericana actual es el resultado de un sincretismo inestable, marcado por los múltiples hibridajes que impone a la ciudad industrial tradicional la cultura de la imagen, el esperpéntico resultado de lo sintético, de lo artificial, como señala el propio Harris en un ensayo sobre literatura y ciudad

Es dentro de este contexto de indeterminación como las ciudades hispanoamericanas entran, homologadas, a un ámbito de despliegue literario y artístico, donde la urbe y la industria comienzan a funcionar estructuralmente en la sincrética realidad hispanoamericana como presencia y fantasmas a la vez; los manchones de concreto, de neón, de polución, el objeto sintético, la fibra sintética que oculta —e insinúa perversamente— a los cuerpos, la comunicación de masas, el imperio de la imagen y la publicidad llegan, como desechos, a nuestro mundo: llega el “otro mundo”, el Mundo (1996:126).

La reflexión sobre la ciudad latinoamericana se va acentuando en el desarrollo escritural de Cipango. Las dos secciones iniciales “Zonas de peligro” (1978-1981) y “La vida a veces toma la forma de los muros” (1980-1982) constituyen un recorrido por la ciudad como espacio de peligro y de encierro, como lugar baldío o campo de exterminio (“Zonas de peligro”). Los cinco segmentos que componen el poema “Orompello” insisten en la imagen obsesiva y contradictoria de ese barrio como lugar del “engaño de los sentidos”. Menciono el tópico porque no es el único elemento que remite a la estética barroca. Por esta cualidad, simultáneamente, Orompello aparece como símbolo de otra cosa (como metáfora de la realidad) y como negación de esa metáfora (como expresión de su pura inmanencia que no remite a nada más que a sí misma): “Orompello es un puro símbolo echado sobre la ciudad” (16) versus “No me van a decir que Orompello es un puro símbolo / echado sobre la ciudad” (18-19). Símbolo, o no, Orompello permanece allí desde siempre, “data del Paleolítico Superior de la ciudad” integrando los cuerpos, la vida, a sus muros y adoquines, comiendo la historia de sus habitantes, sedimentando

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.
 eternamente el presente, negando la posibilidad de saber: “En Oropello jamás sabremos si fue verdad” (“Oropello V”, 21).

El teatro del mundo. En “La vida a veces toma la forma de los muros”, Harris recurre a uno de los procedimientos característicos de su poesía para problematizar las relaciones entre escritura y realidad: la vida como teatro, representación tan cara a Calderón y a otros escritores barrocos. Sin embargo, como en el barroco, sabemos que se trata de un artificio, de un simulacro, pues a cada momento el sujeto –en un distanciamiento brechtiano– nos recuerda que no estamos en el teatro. Aun así, la realidad aparece como un complejo inasible, no basta con saber que no estamos en el teatro para comprender los mecanismos del teatro. Toda escritura es teatro, una escena de la representación de la vida, sólo que nadie le recuerda a nadie que estamos en el teatro. En “Todos los muros eran encalados en nuestros pueblos fantasmas” (36)¹³ Harris invierte el proyecto de Genet: la advertencia de que estamos en el mundo de la ficción por la advertencia, el recuerdo, de que estamos en la realidad. De ahí la insistencia en enunciados que se niegan simultáneamente. La teatralización de la realidad, los miserables mecanismos del sueño (de nuevo otro tópico barroco: la vida como sueño) se oponen al horror, al no saber. La vida teatralizada convierte la representación en el fantasma de la realidad, o, como advierte en otro momento: “Yo sabía que estábamos en Concepción, / es decir en ninguna parte” (“La corriente nunca nos dejó entrar a ella” (67).

Este modo de comprender las relaciones entre escritura y realidad se proyecta hacia las secciones siguientes que constituyen indagaciones en el discurso histórico del descubrimiento, en la construcción de la utopía que surge desde sus evidentes vacíos. “Diario de navegación” (tercera sección) se abre con un epígrafe tomado de Alejo Carpentier: “desplegué, una vez, mi Retablo de Maravillas, mi aleluya de geografías deslumbrantes, pero, al oficiar de anunciador de portentos posibles, desarrollé, una nueva idea, madurada por lecturas recientes, que pareció agradar en mucho a mi oyente” (El arpa y la sombra, 45). La referencia al Colón de Carpentier no es casual y, en especial, a una novela que abre una opción paródica y carnavalesca para representar la historia. En su reconstrucción de la aventura colombina, desde la voz de un Colón cínico, Carpentier nos muestra esa otra cara que se oculta tras la sombra de la historia. El lenguaje del histrión, del Colón actor y falsificador, que en esa falsificación es constructor de una realidad que comienza a existir desde la mentira.

El viaje registrado en “Diario de navegación” se construye, precisamente, desde la visualización de ese otro lado de las máscaras que supone el viaje por “las urbes del Sur” (“Mar de la desesperanza”, 47). El viaje es ante todo un desplazamiento por los recovecos de una imaginación trastocada, alimentada por una falsa utopía: “Nos habían dicho: Todo en sueños les será concedido” (...) “estas ciudades del Sur acaloran y enferman / la imaginación” (“Mar de la culpa”, 50-51). El escenario del viaje simula los mecanismos de la imaginación, pero el tratamiento es ambiguo: por una parte, el sueño es definido como pervertido, por otra, es la única manera de resistir el dolor: “y ante

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.
 nosotros las ciudades eran el teatro del dolor, / pero nosotros sabíamos que los /
 pervertidos mecanismos del sueño / se oponen al dolor” (“Una indagación sobre esta
 pervertida manera de ver las cosas”, 52-53).

El fin de la utopía americana. Las crónicas del barroco hispanoamericano nos narran el fin de la utopía americana. En su relación con el discurso cronístico (en cuya base está el viaje, la fundación, la utopía) los poemas de Harris “nos cuentan la pérdida del paraíso al revés, es decir, la “desfundación” del mundo del horror creado por las relaciones opresivas de todo tipo y, dialécticamente, la posibilidad de huir del “ruin cautiverio”, del regreso al reino del deseo y del ensueño” (Ostria 1997:113). Pero ¿Qué significa esta desfundación? Trata de un discurso fuertemente crítico que nos sitúa ante los residuos de esos proyectos fundacionales, ante el detritus cultural que afiebra unas mentes embriagadas por el alcohol, las drogas, o la alucinación de la realidad. Por esta razón, la escritura no supone una reiteración del pasado, no hay afán de reconstruir la verdad histórica, porque esa verdad ha sido corroída por el tiempo, por la superposición de “fetiches, ritos/incomprensibles, altares, espejismos” (“Mar de la culpa”, 50-51). En este modelo el resultado no es la utopía sino la distopía. Herederos de una historia de violencia los personajes construyen a golpes esta “historia de sueños/pasión/y muerte” (“Mar de los besos rojos”, 57-58).

La obsesión y la angustia ontológica nacen de saberse en los tiempos de la prohibición, del “Estado de Sitio” (“Argel”, 89-90). La imagen de la ciudad sitiada se construye de modo notable en “Mar de la ceniza”, que recoge la frase de Colón (Bartolomé de las Casas mediante): “Toda la noche oyeron pasar pájaros” (Diario de a bordo, martes 9 de octubre), en una obsesiva reiteración de las imágenes de la violencia y la represión: “Toda la noche oyeron pasar pasos sirenas bombas”, “Toda la noche oyeron pasar helicópteros perros sirenas”, “Todas las noches oyeron sirenas tanques detonaciones”, “Toda la noche oyeron pasar música mujeres gritos”, “Toda la noche oyeron pasar pájaros putas ráfagas” (77-78); pero, como en Colón, los pájaros son la metáfora de algo que todavía no es: “Sueños son éstos / y espejismos” (77-78).

La escritura de Harris se construye como una “épica de la marginalidad” (Nómez, 1998:10) o como una “gran parodia de los sentidos de la épica” (Gómez, 1998:3); es decir, como historia vista desde los residuos de la utopía, del fracaso fundacional de Hispanoamérica, donde Concepción-Cipango “tuvo que desfallecer, agonizar primero, / como el caballo amarillo que vimos llegando, / (agonizaba en la esquina del baldío de la calle Orompello) / para comenzar a Ser” (“Tebas”, 85-86).

La clausura del viaje y de la utopía tiene un singular desarrollo en el poema que cierra “Diario de navegación”, me refiero a “La calle última” (95).¹⁴ Si leemos el poema en relación con el contexto del que participa podemos sintetizar varios de los elementos fundamentales de la poética de Harris. El texto se inicia con una mirada colectiva: “Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas” (95). El “nosotros” en su dimensión inmediata supone un acto de enunciación en el que el yo se colectiviza: “nosotros”, puede

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. ser yo y mis amigos, los mismos con los que deambula por las calles de Orompello pero, además, al situar la imagen de la ciudad en el contexto sudamericano, es evidente que el “nosotros” tiene un referente más amplio. “Nosotros”, los que nacimos en Sudamérica, tenemos una visión: “como en la novela de Genet, todos los días/una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al/frontis desquiciado del Yugo Bar./El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste/de Prat” (95). La novela de Genet (seguramente Pompas fúnebres) reitera la imagen obsesiva de la muerte, como el “Yugo Bar” que los captura, los somete, los obliga a la permanencia en ese “frontis desquiciado”.

El desquiciamiento es producto de una visión obsesiva, o a la inversa la visión es producto del desquiciamiento. He aquí el segundo elemento clave del poema: “no sabemos”. La conciencia y el sueño en esta visión desquiciada son una y la misma: “Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas: vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres/descender lentamente por Prat; /puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción/que conduce al Cementerio General” (95). La explicación racional y verista de estos versos no basta, sin embargo, para explicar por qué algo que debería ser aceptado produce esa espejeante sensación de estar asistiendo a una escenografía de la muerte. “todos los días, minuto a minuto, /se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat, /la última calle de Concepción, /la que conduce al vacío” (95).

Podemos imaginar, entonces, quién es el muerto en este entierro, lo que se ve ahora se verá eternamente reiterado en el futuro. El Yugo Bar, Prat, Concepción todo conduce hacia la nada, hacia el vacío. La dolorosa imagen de los sueños camino a su entierro, que no es otra cosa que la vida de esos “nosotros” perdida, clausurada en este barrio sudamericano que desde el “primer año” hasta “el último minuto” se verá eternamente reiterada. La visión cíclica de la historia, la ausencia de evolución, niegan una vez más la tan mentada construcción de la historia como progreso.

Este modo de comprender la temporalidad histórica es un principio consubstancial a la escritura de Harris que se reitera (porque la reiteración es una de las bases de esta escritura) en el poema “Finis terrae” que cierra Diario de navegación. El poema no sólo reescribe en su finalización “La calle última”, sino que sintetiza buena parte de “los sentidos del relato” (título del primer poema de la sección “Cipango”, 95). El sujeto se sitúa en el futuro, en el momento en que la ciudad, que dice pacientemente haber construido le sea “finalmente arrebatada”, entonces el “jefe, /condottieri, /virrey” no será más que un sueño, al igual que el sujeto deshaciéndose con las huellas de su nombre, entonces “puede que mi cuerpo travestido para siempre/vaya ya por Prat, /la última calle de Concepción, /hacia el vacío fétido / del que nunca debí/asomar”. De este modo termina, por el momento, de ratificarse esta construcción de una utopía al revés, de una utopía en cuyo final se encuentra la disolución. Si la poesía (y la historia) ha sido, a veces, ese discurso que anhela un futuro distinto, la escritura de Harris se construye “en el sentido inverso de la creación”, “Lo primero fueron las costas de Cipango”.

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

La negación del discurso épico tiene en su contrapartida la negación del discurso amoroso, de las posibilidades del amor como principio de reencuentro de la unidad perdida (de que hablaba la vanguardia). El poema “Las utopías son putas de miedo” (174-175) desestabiliza el proyecto épico de Ercilla (la negación del amor) en un aparente intento por negar los sentidos de la épica: “No las damas, amor, nos habían dicho”. Negación de la negación del primer verso de La Araucana (“No las damas, amor, no gentilezas”) para poner en su sitio no la afirmación del discurso amoroso (como hace Propercio) sino una nueva negación: el “amor perfecto” no es más que una “puta de miedo” en una “noche que nunca acababa”.

Los distintos libros de Harris insisten reiterativamente en la idea del viaje, de la búsqueda de la utopía, del espacio del deseo, desde esos espacios fronterizos entre lo real y lo irreal vistos desde una perspectiva antiépica. Se trata de una escritura perfilada como una indagación en espacios enmarcados cinematográficamente, a la manera del cine expresionista. Arquitectura de seres fantasmagóricos, olvidados en los intersticios, borrados por la historia. Las obsesivas recurrencias textuales que nos llevan de un poema a otro a través de reiteraciones o variantes, sirven como metáforas o espejos de una ciudad circular en la que el sujeto ha perdido la ruta. Los títulos insisten, una y otra vez, en el carácter complejo e inestable de la realidad, en cuyo contexto el discurso de la historia es parte de esos sueños y espejismos. Desconfianza en los mecanismos de aprehensión de la realidad, pues el mismo lenguaje va disolviendo todo referente. Deseo y verdad, viaje y clausura, utopía y distopía se funden en estos perversos mecanismos de frustración y desencanto. La ciudad enclaustrada (la isla es también metáfora de la muerte y del olvido), el gesto grotesco y desgarrado en el que transcurre la narración nos hace ver que estamos frente a un discurso que problematiza la historia como relato de engañosas utopías, que se explican en su pura etimología, es decir, como un no lugar. La historia no es más que ese conjunto de ficciones que la han producido. El barroquismo de Harris es una consecuencia de esta versión engañosa de la realidad, de ese horror vacui, de esa necesidad de llenar el mundo con palabras.

La poesía de los años 80 en Chile –pero en buena medida, también, en todo el cono sur hispanoamericano– muestra en una de sus líneas más complejas e interesantes una escritura que tiende a la saturación verbal y citacional neobarroca. En el caso chileno este proceso es parte constitutiva de las poéticas del contrapoder dictatorial. Y no se trata sólo de las evidentes o disimuladas referencias al contexto sociopolítico, sino también de una escritura que pone atención al modo como las subjetividades son tensionadas por la prohibición. Emergen, así, sujetos múltiples, voces cuyo origen cuesta reconocer, citas y referencias intertextuales que permiten hablar a través de otros. Pero, al mismo tiempo, resulta notable el diálogo que se establece con otros contextos culturales. En el caso de Maquieira y Harris, la tendencia a operar con modos de representación (neo) barrocas forma parte de una discusión sobre el autoritarismo, las políticas de la represión y las dificultades de representación de una realidad ominosa y oscura. Intentar cambiar el

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. régimen comunicacional imperante abre la noción de discurso y cultura hacia otros espacios marcados por la heterogeneidad, la ambigüedad y la incertidumbre. Los textos se pueblan de márgenes sociales, culturales y estéticos. Las ciudades se pueblan de personajes excluidos. Desconfianza en la literatura y el arte; crisis de las estéticas miméticas y del saber ilustrado; ambigüedad en las relaciones entre texto y referente. Por lo anterior, los discursos se vuelven distópicos y los personajes textuales tienen al ocultamiento, al disfraz, metaforizando la pérdida de la oralidad por medio del travestimiento, testimoniando la tensión que se produce entre censura y autocensura, buscando un nuevo lugar para el sujeto y su representación.

NOTAS

1. Esta publicación forma parte de mi proyecto de investigación Fondecyt N° 1070208 “Migraciones y mutaciones en la poesía hispanoamericana actual del cono sur (Argentina, Chile, Perú. 1960-2000)”, en el cual actúa como coinvestigadora Claudia Rodríguez M. Al respecto, este artículo lee ampliando, resituando, reescribiendo otras páginas que he escrito sobre Harris y Maquieira. Es de esperar que adquieran un sentido nuevo.
2. Medusario: muestra de poesía latinoamericana. Selección y notas de Roberto Echavarren, José Kozer, Jacobo Sefamí; prólogos de Roberto Echavarren, Néstor Perlongher; epílogo de Tamara Kamenszain. La muestra incluye textos de 22 poetas latinoamericanos: Gerardo Deniz, Rodolfo Hinostroza, José Carlos Becerra, David Huerta, Mirko Lauer, Arturo Carrera, Marosa di Giorgio, Raúl Zurita, Marco Antonio Ettedgui, Tamara Kamenszain, Eduardo Milán, Osvaldo Lamborghini, Haroldo de Campos, José Kozer, Roberto Echavarren, Wilson Bueno, Néstor Perlongher, Coral Bracho, Reynaldo Jiménez, Eduardo Espina, Gonzalo Muñoz y Paulo Leminski.
3. Esta interesante antología incluye poetas nacidos entre 1950 y 1965: Roberto Apratto, Eduardo Hurtado, Diego Maquieira, Paulo de Jolly, José Landa, Mario Montalbeti, Roger Santibáñez, Magdalena Chocano, Julio Eutiquio Sarabia, Reynaldo Jiménez, Tedi López Mills, Rolando Sánchez Mejías, Mario Arteca, Enrique Bacci, Hebert Benítez Pezolano, Roberto Rico, Francisco Magaña, Laura Solorzano, Edgardo Dobry, Silvia Eugenia Castillero, Fabián Casas, Jorge Fernández Granados y Mauricio Medo.
4. En su conocido ensayo “El barroco y el neobarroco”, Sarduy señala que “... el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (...) Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Artes del destronamiento y la discusión”. (1972:183).

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

5. Una buena síntesis de la poética de Sarduy se encuentra en el trabajo de Ignacio Iriarte “Introducción a la época de Severo Sarduy”, primer capítulo del libro que comparte con Nancy Fernández (2002). Asimismo, una interesante revisión del neobarroco latinoamericano como estética de lo sublime se encuentra en M. Wasen (2008).
6. Perlongher escribe diversos textos sobre el tema. Su obra antológica, publicada en Brasil, Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense (1991) es un acierto de esta dimensión. Además de este texto Perlongher escribe uno de los prólogos de Medusario y varios artículos y críticas sobre autores considerados neobarrocos. Algunos de los principales ensayos sobre el tema se encuentran reunidos en Prosa Plebeya (1997) que incluye “Caribe transplatino”, “El deseo del pie” y “La barroquización” y Papeles insumisos (2004) que incluye, entre otros ensayos, “Ondas en el fiord-Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, “una saga de la desubjetivación-Lectura de “Los Tadeys” de Osvaldo Lamborghini”, “El neobarroco y la revolución” y “Nuevas escrituras translatinas”.
7. Además, Diego Maquieira ha publicado Upsilon (1975), Bombardo (1977) y un adelanto de Los sea harrier con el título Poemas de anticipo: los sea harrier en el firmamento de los eclipses (1986), que incluye diez poemas en una cuidada edición sin foliar. Todas las citas de La Tirana corresponden a la edición de 1983. Indicaremos preferentemente el título de los poemas a que se haga referencia antes que la página correspondiente.
8. 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 Almeyda que la cristianizó y 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.
9. Al respecto Adriana Valdés ha planteado que “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” (1996:74).
10. El texto completo es el siguiente: “Nos educaron para atrás padre / Bien educados, sin imaginación / Y malos para la cama. / No nos quedó otra cosa que sentar cabeza / Y ahora todas las cabezas / Ocupan un asiento, de cerdo. // Nos metieron mucho Concilio de Trento / Mucho catecismo litúrgico / Y muchas manos a la obra, la misma / Que en esos años / Repudiaba el orgasmo / Siendo que esta pasta / Era la única experiencia física / Que escapaba a la carne. // Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos / Que acabamos con la tradición / Y nos quedamos sin sueños. / Nos quedamos pegados / Pero bien constituidos; / Matrimonios bien constituidos / Familias bien constituidas. // Y así, entonces, nos hicimos grandes: /

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

Aristocracia sin monarquía / Burguesía sin aristocracia / Clase media sin burguesía / Pobres sin clase media / Y pueblo sin revolución”.

11. El texto completo es el siguiente: “Haber sido unos grandes copiones / Fue lo nuestro. Copiamos en ediciones Urtext / Y lo poco que hicimos, lo hicimos / A expensas de habernos volado la cabeza / Que se nos moría de hambre. // Quisimos ser iconoclastas mitómanos / Lenguas desatadas del porvenir / Pero nos pasó algo peor: / seguimos los terribles dictados / De la tontona crítica oficial / La que, con sus buenos oficios / Nos convirtió en perros falderos / Respetuosos de una ya larga tradición / Que venía recién saliendo del horno. / La eunuca, que no hace muchos años / Suprimió las peleas de gallos / Siendo que éramos gallos de pelea. // También no, nuestra monja superiora / Que sabía mucho de vida y arte / Inventó la homilía chilena contemporánea / Y nos dijo que la papa había que buscarla / En las grandes obsesiones religiosas / De los viejos místicos malditos. / No hay que olvidarse que al ateo Borges / Lo agarró la Inquisición un mal domingo / Y le dio cuatro latigazos en la espalda. / Contra eso no había nada que hacer / Y entonces todo acto creador / Nos produjo un aburrimiento muy nuevo. // Así nuestra vida y arte acabó afuera: / El pianista Arrau / Los franceses Matta y Raúl Ruiz / El neurocirujano panameño Asenjo / El autopoietista Humberto Maturana / El parisino Marqués de Cuevas / Y otras pastas muy cojonudas. // Pero no se aflijan mis doctos perros / Y chupemos juntos de este gran bombo / Aquí esta noche en el Teatro Municipal. / Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa / Aquí no cuesta nada hacernos famosos”.
12. Tomás Harris ha publicado los siguientes textos poéticos: *La vida a veces toma la forma de los muros* (1983), *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Alguien que sueña, madame* (1988), *Cipango* (1992), que junto a otros textos reúne su producción anterior. Posteriormente publica *Noche de brujas y otros hechos de sangre* (1993), *Los siete naufragos* (1995), *Crónicas maravillosas* (1996), *Itaca* (2001), *Encuentros con hombres oscuros* (2001), *Lobo* (2007). Además ha publicado el libro de relatos *Historia personal del miedo* (1994). En estas páginas concentramos nuestra lectura en *Cipango* (Santiago: Documentos, 1992), citaremos por esta edición. Todas las citas de sus poemas corresponden a esta edición.
13. El texto completo es el siguiente: “Era Tebas el lugar de la tragedia y no estábamos / en Tebas. Era Treblinka el lugar de la comedia y no / estábamos en Treblinka. Bajo la sombra de un muro / encalado y su tapiz de orín, de barro, de consignas / eróticas. (Yo entonces recordé que Genet quería que / la representación teatral de *Las Sirvientas* fuera / personificada por adolescentes pero en un cartel que / permanecería clavado en algún vértice del escenario / se le advertiría al público la investidura y la ficción). / No estábamos en el teatro: había neones charcos de aguas / muertas una esquina intransitable. Los cuerpos estaban / muertos los cuerpos no estaban muertos. El aviso luminoso / verde del Hotel King era el sol. Estábamos en nuestro / propio pueblo no estábamos en nuestro propio pueblo. / Los pueblos eran pueblos fantasmas. Los muros encalados / signos del silencio. Por las noches comenzábamos a ima- /

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

ginarnos cosas: los miserables mecanismos del sueño / se oponen al horror, un cartel que permanecería clavado / en algún vértice del escenario se lo advertiría / al público”.

14. El poema ha sido leído verso a verso por Jaime Giordano (1994). El texto completo es el siguiente: “Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas / Que data de nuestro primer año de vida / En este barrio sudamericano: / Como en la novela de Genet, todos los días, / Una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al / Frontis desquiciado del Yugo Bar. / El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y / Triste / De Prat. / Pero no sabemos si son datos de la conciencia o restos del sueño que permanecieron engañosos hasta las / primeras luces del día. / Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas: / Vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres / Descender lentamente por Prat; / Puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción / Que conduce al Cementerio General. / Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas / Que data de nuestro primer minuto de vida en este / Barrio / Sudamericano; como en la novela de Genet, / Todos los días, minuto a minuto, / Se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat, / La última calle de Concepción, / La que conduce al vacío”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, María Nieves; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario y Triviños, Gilberto. Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción. Santiago: Improde-CESOC, 1988.
- Dobry, Edgardo. “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)” en Jorge Fonderbrider (Ed.). Tres décadas de poesía argentina 1976-2006. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Originalmente en Cuadernos Hispanoamericanos 588. 1999:45-58.
- Dubois, Gilbert. 1980. El manierismo. Barcelona: Península.
- Echavarren, Roberto; Koser, José; Serami, Jacobo. Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. México: F.C.E., 1996.
- Figuerola Sánchez, Cristo Rafael. “De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX”, en Poligramas. Revista Literaria, 25. (2006):135-157.
- Fernández, Nancy; Iriarte, Ignacio. Fumarolas de jade. Las poéticas neo-barrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera. Mar del Plata: Estanislao Balder/Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002.
- Giordano, Jaime. “Tomás Harris: macrorrelato con carrozas”, en Revista Iberoamericana 168-169. (1994):885-890.
- Gómez, Christian. “El rango literario del horror”, en “Literatura y Libros”, La Época, 22 de febrero, 1998:3.
- Granados, Pedro. “De lo neobarroco en el Perú”. “Identidades”, en El Peruano. Lima, lunes 5 de julio, 2004:3-7. <http://www.elperuano.com.pe/identidades/64/pdf/0307>.
- Guerrero, Pedro Pablo. “Tomás Harris: intento buscar lo prenatal” (entrevista), en Revista de Libros, El Mercurio, 22 de octubre, 1995:3.
- Harris, Tomás. Cipango. Santiago: Documentas/Cordillera, 1992.

Las poéticas (neo) barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris.

- “Notas acerca de literatura y ciudad”, en *Extremos 2* (julio-diciembre 1986):125-127.
- Helder, D. G. “El neobarroco en Argentina”, en *Diario de Poesía 4*, año I, marzo, 1987.
- Jaeger, Virginia. “Tomás Harris: aventurero de la poesía” (entrevista), en *Revista Hoy*. 16 al 22 de febrero, 1998:52-54.
- Lastra, Pedro; Lihn, Enrique. (1987) “Lectura de ciertos poemas chilenos”, en *Hora de Poesía* 51-52. Reproducido en Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: LOM. 1997:210-225.
- Lihn, Enrique. (Inédito). “Escribir es rayarse”, 1983. Reproducido en Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: LOM, 1997.
- “Un lenguaje violento y chilensis: La Tirana de Diego Maquieira”, en *Apsi 137*, año IX, Santiago de Chile, 21 de febrero al 5 de marzo, 1984. Reproducido en Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: LOM, 1987:167-169.
- Maquieira, Diego. *La Tirana*. Santiago: Tempus Tacendi, 1983.
- Milán, Eduardo. *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1987.
- Nómez, Naín. “Las Crónicas Maravillosas”, en *El Mercurio*, 14 de junio, 1998:10.
- Orozco, Emilio. *Manierismo y barroco*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Ostria, Mauricio. “Tomás Harris y Juan Pablo Riveros: conjuros y revelaciones”, *Atenea* 476 (1997):109-117.
- Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Quesada Gómez, Catalina. “La poesía de Róger Santiváñez: hacia el neobarroco eucarístico”, 2006. Reproducido en <http://www.letras.s5.com/rs020206.htm>.
- Richard, Nelly; Francisco Zegers (Ed.). *Márgenes e Instituciones; Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art and Text, 1987.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI - Unesco, 1972:167-184.
- Valdés, Adriana. “Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización”. *Composición de lugar, escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996.
- Wasem, Marcos. *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*. Buenos Aires: Godot, 2008.