

***HOMO FEMINAE LUPUS: LA REPRESENTACIÓN  
DE UNA CIUDADANÍA ANTROPOFÁGICA  
EN LA POESÍA CHILENA DE POSGOLPE\****

*HOMO FEMINAE LUPUS: THE REPRESENTATION OF AN  
ANTHROPOPHAGIC CITIZENSHIP IN POST-COUP CHILEAN POETRY*

**FRANCISCO SIMON SALINAS**

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile  
fjsimon@uc.cl

**Resumen:** Diversos poemas publicados en Chile tras 1973 representan al Estado autoritario como un Leviatán antropofágico cuyo gobierno se devora a los ciudadanos. Ellos imaginan la urbe como una hacienda ganadera o como un gallinero, ambos poblados por animales carnívoros que diezman la comunidad. La violencia política ejecutada por el Estado es figurada como una práctica predatoria y, por ello, estos textos enuncian el fin de una República ilustrada y la regresión hacia una sociedad barbárica. *Homo feminae lupus*, los poetas, además, aplazan su virilidad y crean voces poéticas travestidas que metaforizan el consumo dictatorial como una castración ejercida sobre la agencia política de la población y de su habla.

**Palabras clave:** Poesía chilena, dictadura, alimentos, antropofagia, travestismo.

**Abstract:** Different poems published in Chile after 1973 represent the authoritarian State as an anthropophagic Leviathan whose government devours the citizens. These writings imagine the city as a cattle ranch or as a poultry house, both populated with carnivorous animals that decimate the community. The political violence executed by the State is figured as a predatory practice and, thus, these texts enunciate the end of an illustrated Republic and the regression towards a barbarian society. *Homo feminae lupus*, poets, also, postpone their virility as they create transvestite poetic voices

\* Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt N° 1120264 “Las comidas y bebidas en la poesía chilena”, cuya investigadora responsable es la Dra. Magda Sepúlveda Eriz.

to symbolize the dictatorial consumption as a castration performed over the political agency of people and its speech.

**Keywords:** Chilean poetry, dictatorship, food, anthropophagy, transvestism.

Recibido: 24.08.2015. Aceptado: 25.02.2016.

UNO DE LOS LUGARES más comunes con que se suele representar el espacio público chileno durante el gobierno de la Unidad Popular corresponde a la imagen de las colas que la ciudadanía debía realizar a causa de la escasez de mercaderías. Debido a la inflación del escudo, a la oposición política de los gremios agrícolas y transportistas, y también al bloqueo financiero promovido por los Estados Unidos, desde 1972 se produce una seria crisis de desabastecimiento que provoca largas filas de personas afuera de los locales comerciales esperando por alimentos o productos de primera necesidad. Retratando los rostros de madres y padres de familia haciendo fila en las calles desde la madrugada, la imagen de las colas es, en este sentido, una de las postales que mejor ilustra las dificultades que emergieron en el país con la aplicación del programa político de Allende y de la que hará uso más tarde con profusión el discurso pinochetista para legitimar el golpe de Estado de 1973. Efectivamente, hambre, precariedad y caos son todos signos con los que la Junta Militar imaginó los síntomas del “cáncer marxista” y, por tanto, la necesidad de su intervención. Ellos hicieron de las colas el documento que acreditaba la miseria que estaba produciendo el socialismo y la barbarie a la que estaba siendo arrojado el país debido a lo que ellos denominaron como el colectivismo totalitario de la Unidad Popular.

Ayudándose de esta asociación permanente entre hambre y socialismo, la dictadura construyó un relato de sí basado, por el contrario, en signos como el del reabastecimiento y la abundancia. En complicidad con las reformas neoliberales impulsadas por los “Chicago Boys”, la Junta Militar se imaginó como forjadora del “milagro económico” que había restaurado la paz social y había puesto al país en una senda directa hacia su desarrollo. Por tanto, aun si ello acarreaba la represión y la violación de derechos fundamentales, el Estado dictatorial se justificó señalando que ese era el sacrificio que había costado la institución de una libertad mucho más efectiva que la democrática, esto es, la libertad ofrecida por el mercado. Preci-

samente, esto es lo que afirma Arturo Fontaine, intelectual pinochetista y director del *El Mercurio* entre 1978 y 1982: “el mercado es más democrático que cualquier régimen político” pues “cada individuo puede votar por la clase de camisa que necesita, y conseguirla, sin necesidad de examinar el tipo que ha elegido la mayoría para someterse a ésta” (1979, p. 28). Así, las palabras de Fontaine grafican bien uno de los principales efectos que produjo la relación entre autoritarismo y libre mercado; a saber, la clientelización del espacio público y del debate republicano. El régimen transmutó las libertades políticas por la noción de derechos del consumidor, haciendo irrelevantes entonces el derecho a voto o a la libre expresión. En efecto, para ellos tales garantías resultaban prescindibles, pues ahora la ciudadanía contaba con la posibilidad de acceder a créditos y pasear entre los escaparates repletos de supermercados y *malls*<sup>1</sup>.

En atención al proceso de clientelización política llevado a cabo por la dictadura, el presente artículo tiene como objeto reconocer las estrategias tropológicas utilizadas por distintos poetas que disputan durante este periodo las tecnologías del poder imbricadas en el discurso neoliberal. Las voces poéticas de autores como Manuel Silva Acevedo, Raúl Zurita, Rosabetty Muñoz, Diego Maquieira y Carmen Berenguer, entre otros, polemizan la imaginación histórica de la Junta Militar al representar las prácticas del horror sobre las que se fundó su retórica del milagro económico. Por ello, este trabajo propone que la violenta inauguración que hace la dictadura del mercado neoliberal como sistema político genera para estos poetas un consumo que los consume, al decir de Tomás Moulian<sup>2</sup>. Así, los textos de estos autores se caracterizan por simbolizar el autoritarismo en términos antropofágicos para decir que el Estado se ha convertido en una bestia predatoria que efectúa su soberanía devorando a los ciudadanos. La violencia política ejecutada

<sup>1</sup> En *Chile: revolución silenciosa* (1987), Lavín alaba la conversión del ciudadano en cliente, toda vez que “Vivimos en una sociedad “desuniformada”, en que la atención personalizada reemplaza a la estandarización [...] Hay una nueva generación de niños acostumbrados a optar, que ven la publicidad y toman sus propias pequeñas decisiones de compra sobre marcas de helados o de yogurt” (152-153). Junto a Fontaine, Lavín reafirma de qué forma para los partidarios de la dictadura las libertades civiles se juegan en el mercado y no en la ampliación de sus derechos democráticos.

<sup>2</sup> En *El consumo me consume* (1999), Moulian dice que el neoliberalismo dictatorial ha fagocitado la ciudadanía de los individuos, concediéndoles un hambre consumista que extingue sus derechos políticos, restándole solo decisiones asociadas al consumo personal.

por el régimen militar es figurada como una práctica predatoria a través de la que estos poetas enuncian el fin de una República ilustrada y la regresión hacia una cultura gobernada por la acción de un monstruoso Leviatán que persigue, tortura y exilia para instaurar su poder sobre la sociedad.

Para reflexionar en torno a la representación antropofágica que los poetas hacen de la experiencia autoritaria, este trabajo ha sido dividido en tres apartados. De esta manera, el primero de ellos busca señalar cuál es la trayectoria simbólica que ha tenido la antropofagia en el campo literario y cuáles son los contenidos ideológicos asociados a esta forma de figurar el poder del Estado. Luego, analizaremos las escrituras de poetas como Silva Acevedo, Zurita y Muñoz, todas ellas coincidentes en la elaboración de sujetos que han devenido en ovejas de un rebaño acosado por la violencia tiránica. Y, en tercer lugar, nos referiremos a la poesía de Maquieira y Berenguer, quienes se destacan por construir la urbe como un gallinero, en el que los signos de la podredumbre y la inmundicia hablan sobre los efectos causados por el autoritarismo sobre el espacio cultural. Junto a ello, otro problema que requiere particular atención corresponde a la investidura simbólica que todos estos poetas le dan al cuerpo femenino como lugar antonomástico donde se produce la violencia del Estado. *Homo feminae lupus*, estas escrituras dicen que el hombre es un lobo para el hombre<sup>3</sup>, pero añaden a ello una flexión de género. Es decir, la retórica de estos textos, sobre todo en el caso de Zurita y de Maquieira, feminiza la virilidad de sus autores y les crea voces poéticas travestidas que enuncian cómo las prácticas fagocitarias del gobierno militar han provocado la castración del habla política de la población, arruinando su ilustración democrática y dejando de ella solo una cultura bárbara.

## **I. Entre civilización y barbarie: la cuestión de un Estado antropofágico**

En 1845 Domingo Faustino Sarmiento publica *Facundo*. La edición se realiza en Chile, pues él se halla aquí como exiliado político del gobierno de

<sup>3</sup> *Homo homini lupus*, el origen de esta locución se le adjudica al comediante latino Plauto, quien la enuncia en su obra *Asinaria*, del siglo III a.C.

Juan Manuel de Rosas, intendente de Buenos Aires<sup>4</sup>. El autor considera a Rosas un dictador y para representar eso crea una imagen monstruosa de él: “Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinaria” (1993, p. 9). Así, la retórica utilizada por Sarmiento crea para nuestra narrativa un tópico en relación a la representación del tirano hispanoamericano<sup>5</sup>. Se trata de un lugar que vincula el autoritarismo con formas pre-modernas de hacer nación, toda vez que el dictador no erige ciudades, sino que las destruye, transformando en hacienda colonial el espacio de la urbe civilizada. Para el argentino el tirano trata a la ciudadanía como si esta fuese un rebaño de animales domésticos, ejecutando sobre ellos violencias propias del matadero<sup>6</sup>. Por ello, la figura del dictador resulta regresiva, toda vez que su gobierno rechaza el debate ilustrado y prioriza una actuación salvaje de la praxis política.

Medio siglo tras la edición del *Facundo*, en 1905, Gabriela Mistral recoge el tópico sarmentino para figurar el autoritarismo que resta hacia el Centenario de la República chilena. Mistral disputa los límites que afectan la agencia política de las mujeres en el espacio público, experiencia que simboliza como una ruina carnícera: “No muestres jamás al mundo ternura, mansedumbre ni piedad; al verte cordero se arrojarían sobre ti, te despedazarían riendo” (2002, p. 32), señala la poeta. Ella comprende que el acto de feminizar su cuerpo implica su futura depredación y por ello desaprende los mandatos cosméticos del campo cultural para ganar, en cam-

<sup>4</sup> Esto, en el marco de la guerra civil argentina entre Unitarios y Federalistas, quienes disputan el tipo de constitución que debe regir al país. Sarmiento viajó a Chile en 1831 y en 1840, en ambas ocasiones en calidad de exiliado, por defender la causa unitaria.

<sup>5</sup> En este sentido, comparto la reflexión de Roberto González Echevarría (2011), para quien *Facundo* “es uno de esos clásicos de influencia penetrante y duradera, y perteneciente a varias disciplinas a la vez [...] Los debates en torno de Calibán como símbolo de la cultura latinoamericana, una polémica que tiene su origen en Sarmiento, son la prueba más reciente de la duradera pertinencia de *Facundo*. Otro surgimiento, quizás más perdurable, es la proliferación de novelas de dictadores en América Latina, todas con *Facundo* como origen” (149-150).

<sup>6</sup> En sintonía con Sarmiento, unos años antes también el argentino Esteban Echeverría formula una imagen de Rosas como un dictador carnícero. En su cuento “El matadero” (1838), el narrador señala que “Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador carnícero, ni salvaje, ni ladrón [...] a todo patriota ilustrado, amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la Federación estaba en el matadero” (1998, p. 33).

bio, mayor poder ciudadano. Lección aprendida por Violeta Parra, ella más tarde también se autorretrata como “una pezuña, sólo un costrón humano” (1998, p. 46), “maleza” (49) y “garrapata” (50), desasiendo su cuerpo de la expectativa pública. Junto a Mistral, ambas se ubican en el lugar del fracaso femenino y al crearse “feas” logran que sus voces no sean fagocitadas por la barbarie masculina.

La problemática propuesta por Mistral se halla en tensión con otras formas estético-discursivas de hacer nación que excluyen la participación femenina del espacio público. Pienso, por ejemplo, en la *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile* (1949) de Pablo de Rokha, en donde este poeta señala cómo son “felices quienes conocen lo que son caricias de mujer morena y lo que son rellenos de erizos de Antofagasta [...] paladeándolo y saboreándolo como a una chicuela de quince abriles” (1969, p. 180). En el marco de un proyecto político que desea refundar la identidad nacional a través de una “épica popular y ejemplar” (Nómez, 2003, p. 61), el poeta elabora una geografía alimenticia de distintas localidades chilenas, para hegemonizar el archivo cultural de las provincias. Junto a ello, De Rokha propone que la lengua más patriota es “la escritura de la varonía fundamental de los rotos / chilenos” (1969, p. 183) y, de esta manera, el poeta efectúa una inscripción viril de nuestra cultura, al asociar lo nacional con la impronta de un varón popular que imagina a las mujeres como sus comidas. Así, el texto propone que quien es más chileno, es quien más mujeres y territorios ha devorado, toda vez que ambos son cuerpos y espacios ligados a la soberanía masculina.

A contrapelo de esta representación, el discurso mistraliano imagina de manera predatoria estas escrituras de lo nacional. Para Mistral, este tipo de subjetividad masculina y carnívora se halla enquistada en la propia simbología patria, allí donde el escudo nacional privilegia al “cóndor”, en detrimento del “huemul” como efigie de chilenidad. Por ello, en una carta publicada por *El Mercurio* en 1925, esta poeta polemiza esta iconografía, al decir que el cóndor es “solamente un hermoso buitres” (1994, p. 39), mientras el ciervo conlleva “sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia”. Así, esta preferencia posee densidad política, al asumir el huemul una investidura de género que subraya la necesidad de extender las bases legales de la mujer como sujeto público, en el marco de una República que sea realmen-

te ilustrada e integre a las subjetividades reprimidas, esto es, a las voces femeninas que el cóndor solo transforma en carroña pútrida.

En conjunto, Sarmiento y Mistral escriben de una manera ilustrada. Trátase del exilio en Sarmiento o de la precaria ciudadanía femenina en Mistral, ambos simbolizan tal destierro como una violencia anti-democrática. Ellos adoptan la mirada republicana que Jean-Jacques Rousseau elaborara en el siglo XVIII y creen, junto a él, que allí donde no existe voluntad popular, lo que resta es una cultura en la que los sujetos actúan “semejantes a esos lobos hambrientos que habiendo gustado una vez carne humana rechazan cualquier otro alimento y no quieren otra cosa sino devorar hombres” (1980, p. 30)<sup>7</sup>. Estos intelectuales formulan un sistema de representación que vincula la falta de integración social y de debate democrático como signos de una cultura bárbarica. Por ello, imaginan que este tipo de sociedad resulta antropofágica, toda vez que los individuos aquí no celebran lazos de afiliación colectiva, sino relaciones de exclusión y enemistad entre sí.

La retórica de estos dos escritores, asimismo, representa la tensión histórica que las naciones hispanoamericanas han disputado por la vigorización republicana de sus Estados. Una voluntad que en Chile, sin embargo, es censurada en 1973, una vez que la Junta Militar reprime la voluntad popular y delega la soberanía del territorio a las Fuerzas Armadas y a la Seguridad Nacional. A diferencia de Sarmiento o de Mistral, el régimen comunicativo de Pinochet no es democrático y por ello su enunciación no es ilustrada, pues en vez de hablar como Rousseau, lo hace como Thomas Hobbes. En efecto, tal como este filósofo postula que todo ser humano se halla en “una condición de guerra de cada hombre contra cada hombre”

<sup>7</sup> La filosofía política de Rousseau funda el pensamiento contemporáneo en torno a la noción de República, toda vez que “Históricamente este tipo de gobierno surgió a partir de los profundos cambios que en las instituciones políticas promovió la Revolución francesa. Desde este punto de vista, la república fue la respuesta revolucionaria a la monarquía absoluta del ancien régime [...] La autonominación monárquica fue reemplazada por la elección popular, la concentración del poder por la descentralización, el gobierno vitalicio por el alternativo, el poder omnímoto por la limitación legal del poder, la irresponsabilidad jurídicamente protegida por la obligación de rendir cuentas de los actos y el secreto de la gestión gubernativa por la publicidad de ella” (Borja, 2003, p. 1203).

(2001, p. 119) y que, por ello, la administración del Estado debe residir en un gobierno despótico; asimismo, la Junta Militar cree en el control autoritario de “todo brote de indisciplina o anarquía” para “[proteger] al más débil de todo abuso por parte del más fuerte” (Chile, Junta Nacional de Gobierno, 1987, p. 11). Tanto Hobbes como la dictadura en Chile desconfían de la organización popular y por ello promueven formas represivas de hacer política, allí donde la disidencia ideológica es imaginada como una voz que hostiliza la seguridad de la nación.

Para prevenir las pulsiones rebeldes de la población, Hobbes señala que el Estado debe actuar como el Leviatán bíblico, es decir, como aquella serpiente marina que de “Su estornudo proyecta destellos, sus ojos parpadean como el alba. Antorchas brotan de sus fauces, se escapan chispas de fuego; de sus narices sale una humareda, como caldero que hierve atizado” (*Biblia*, Job 41, 10-13). En consonancia con esta imagen horrorosa de la praxis política, los poetas tras el Golpe en Chile citan la simiente de este Leviatán para nombrar al Estado como un Otro dictador y caníbal (Brito, 1994). Precisamente y “como un gas venenoso lleno de burbujas / que salen de las fauces del Tirano” (1985, p. 25), Aristóteles España representa su reclusión en Isla Dawson como si se hallase frente a la mirada y el hálito de un animal monstruoso. Figuración afín con la escritura de Omar Lara, quien desde el exilio se imagina devorado por una serpiente bestial: “Ardida tiranuela / ceniza próxima / engulle de una vez tu posesión / fecunda esta herida única” (1975, p. 24), dice el poeta.

La imagen confeccionada por estos escritores constituye un lugar isotópico en las representaciones poéticas que simbolizan la experiencia dictatorial. En efecto, los textos de Silva Acevedo, Muñoz y Zurita imaginan, por ejemplo, a la ciudadanía como un rebaño que alimenta las pulsiones mataderas del dictador. Por su parte, Berenguer y Maquieira añaden la corporización carroñera y excrementicia que significa ser digerido por este Leviatán. Estas escrituras heredan la construcción del dictador hecha por Sarmiento para enunciar la barbarie asociada a la violencia militar. Asimismo, al ser reprimidas sus voces del espacio público, estos poetas recogen la retórica de Mistral e indican que los cóndores han arrasado la comunidad, cuyo cuerpo pleno se ha convertido en un cordero feminizado y despedazado. Así, pienso que estos textos representan el término del imaginario democrático que fundó la República chilena, el exterminio de su voluntad

popular, y con ello su regresión histórica hacia formas coloniales de poder imperial.

## II. En el cuerpo de Raquel: la ciudadanía convertida en rebaño

En 1976 Manuel Silva Acevedo publica *Lobos y ovejas*. Inédito desde 1968, este texto recoge la tónica del mundo dictatorial como un rebaño ovino para representar el conflicto de clases intrínseco a la organización de la ciudad. En este universo cultural las ovejas ocupan el lugar del subalterno, pues padecen la violencia política ejercida por la hegemonía: “Yo resistí la plaga / Ayuné, no bebí agua / Rechacé los cuidados / Y una noche a matarme / Vinieron los pastores armados de palos” (1995, p. 37). En el contexto pregolpe de esta escritura, los versos imaginan el campo social como un espacio históricamente ligado a las prácticas autoritarias. Sin embargo, los versos también escenifican la protesta de las ovejas, cuya huelga de hambre enuncia, en palabras de la crítica Magda Sepúlveda, “la indocilidad de un cuerpo que, en dictadura, reniega convertirse en abono para la construcción de un país autoritario” (2013, p. 162). Así, por medio de la rebeldía de estas ovejas, el poeta nombra la retórica utopista que, a fines de los 60, nutría la protesta revolucionaria de los sectores populares de la nación.

La pulsión insurrecta de las ovejas conlleva para ellas un cambio de cuerpo: “Déjenme a mí, la loba / [...] / Déjenme la cordera / Déjenmela a la puritana / Yo soy su sacramento / A mí me espera” (38), enuncia la voz poética. El texto recurre al rito de la comunión cristiana para imaginar cómo el cuerpo de la oveja se ha transustanciado en el de la loba, cuya palabra es contracultural: “No seré nunca más prenda de nadie / Mucho menos de ti / pastor dormido contra el árbol / [...] / Serás víctima de la oveja belicosa / Ya no habrá paz entre pastor y oveja” (40). En este sentido, la mutabilidad corporal de la oveja resulta sintética, pues su nuevo cuerpo lleva inscrita una utopía amorosa entre los antaño enemigos: “Hay un lobo en mi entraña / que pugna por nacer / Mi corazón de oveja, lerda criatura / se desangra por él” (21), advierte esta voz, usando un registro romántico que elabora el carácter refundacional y mancomunal del proyecto revolucionario popular.

Al hablar como oveja y loba, la sintaxis masculina del autor se feminiza

y produce una voz poética travestida. Por medio de esta retórica se representa la revolución social como una metamorfosis de los poderes públicos, cuyas hablas le pertenecen ahora a quienes antes no las poseían, a los oprimidos que Silva Acevedo nombra por medio de su voz femenina. Sin embargo, también al travestir su voz, los versos del poeta se transforman en los de un vate alucinado que profetiza el porvenir catastrófico de su utopía<sup>8</sup>. En efecto, el rebaño emancipado de *Lobos y ovejas* es liquidado en 1973 y, por ello, en *Mester de bastardía* (1977), el autor representa la ciudad como una selva carnívora:

Este soy yo, el antroipoide.  
 Esta es la multitud de mis semejantes,  
 un follaje agitado por la suave brisa radiactiva.  
 Estos son mis hermanos animales,  
 mis apacibles hermanos del Reino Animal,  
 el león y el gorgojo,  
 el reptil y el ciervo volante  
 atravesados por el dardo letal que arrojan  
 cerbatanas tierra-aire [...]  
 Estos son mis parientes más cercanos.  
 No hacen más que comer.  
 No hacen más que comerse  
 No hacen más que dormir y fornicar (“Esclerosis”).

Los versos citados elaboran el periodo dictatorial como una catástrofe radiactiva para el territorio, allí donde los únicos sobrevivientes son algunos insectos, mientras el humano ha involucionado hacia un estado pre-simbólico, el de un primate antroipoide. De esta forma, el aparato represivo del Estado resulta regresivo, toda vez que ha diseñado una cultura en la que los individuos desean la muerte de cada uno. Asimismo, otros impulsos como dormir y fornicar también son asociados al goce homicida, suscitan-

<sup>8</sup> Junto a la crítica Adriana Valdés (1998), pienso que el texto de Silva Acevedo, “pese a su tono circunscrito y ajeno a cualquier grandilocuencia, participó de la profecía” (15), toda vez que la representación animal de la violencia política aparece aquí “como si hubiera estado elaborando desde antes, metafóricamente, la tremenda complejidad de cuanto estaba por producirse en Chile en 1973” (11-28).

dose una personalidad hedonista que metaforiza la traslación del ciudadano en cliente efectuada por la dictadura.

Como bien indica la *Bastardía* del titular, este es un universo despojado de utopías y huérfano de leyes civilizatorias. En lugar de ilustración, existe represión: “Me proponen un electro-shock / Me proponen un baño-maría”, enuncia el hablante, indicando la violencia común que comparten las prácticas autoritarias y culinarias. En este sentido, comparto la lectura hecha por Magda Sepúlveda, quien a propósito del poema “Molusco” de Carmen Berenguer (1986) ha señalado que “los procedimientos de tortura se homologan a los pasos de una receta de cocina. Así como la mujer golpea, limpia y transforma objetos en alimentos, de la misma forma el torturador golpea, limpia y transforma cuerpos en ciudadanos” (2008: 72). Asimismo, el poeta vincula el terror de Estado con las actuaciones publicitarias del consumo y señala que estos ejercicios son también una forma de violencia política: “Mis ojos te miran extenuados / Parpadea un anuncio de letras rojas / y su color empalidece / ante el rojo de mis ojeras, vampiresa / Engordas como una chinche / Soy una ruina, una sombra espeluznante / Nadie dará nada por mí”. Así, el poema imagina cómo la retórica mass-mediática es un parásito que fagocita, tanto como la violencia represiva, los restos que en el país residen de civilización.

La atomización de la revolución popular es también nombrada por Rosabetty Muñoz, quien en *Canto de una oveja del rebaño* (1994 [1981]) polemiza la construcción autoritaria de la comunidad como un grupo ganadero. Para ello, el texto adopta la retórica neoliberal de los adherentes de Pinochet, dándole el valor de una voz ovejuna:

Soy feliz,  
cada cosa que deseo  
aparece por arte de cuotas mensuales  
en mi mano.  
No tengo de qué quejarme.  
Los días giran brillantes  
despertando y adormeciendo  
entre programas de TV  
parques de entreteniciones  
revistas de Vanidades  
y otras luces multicolores (8).

Como Silva Acevedo, también Muñoz imagina el carácter hedonista de la población, indicando que la depredación que la comunidad ha sufrido ha sido compensada con un goce ligado al endeudamiento crediticio y al brillo de las pantallas televisivas. En este sentido, el texto de Muñoz agrega que la disciplina dictatorial es una lobotomía: “Nos pondrán los nuevos corazones de plástico / perfeccionarán nuestros cerebros / [...] / Ya no tendremos ninguna pregunta que hacernos” (21), señala esta hablante, calificando a través del plástico la condición plástica, también, del habla que posee la nueva ciudadanía.

En consonancia con la imagen que Silva Acevedo y Muñoz efectúan de la población como un ganado desangrado y plastificado, Raúl Zurita ofrece una mirada en torno a la dolorosa re-subjetivación que acompaña ese proceso. Al comienzo de *Purgatorio* (1979), el texto exhibe una fotografía frontal del poeta, cuyo rostro lleva la cicatriz de una quemadura sobre su mejilla y, junto a ella, una estrofa manuscrita que avisa:

Me llamo Raquel  
estoy en el oficio  
desde hace varios años. Me encuentro  
en la mitad de mi vida.  
Perdí el camino (s/n).

La contigüidad entre la fotografía y la estrofa citada dialogan metonímicamente, toda vez que la herida en el rostro escenifica una violencia física que golpea también el significante psíquico. Esta herida genera para el sujeto “la aparición de un semiótico femenino que se inmola” (Brito, 1994, p. 54), esto es, un devenir femenino de los cuerpos torturados, hecho connotado también por la similitud que existe entre la fotografía de Zurita y la iconografía de los detenidos desaparecidos –la faz frontal, el blanco y negro.

La adhesión de un nombre femenino sobre el rostro masculino del autor genera para el hablante poético una cédula de identidad trunca. Ella remite al desgarramiento entre nombres y cuerpos provocado por la violencia dictatorial y, por ello, Raquel es el nombre de la praxis horrorosa que el Estado autoritario ejerce sobre la comunidad. La génesis cristiana de este nombre signi-

fica la conversión de los sujetos en ovejas infértiles<sup>9</sup>, toda vez que ellas son gobernadas por un padre castrador: “EGO SUM QUI SUM” enuncia el texto, atrayendo consigo la definición que el archivo bíblico hace del nombre de Dios<sup>10</sup>. A través de esta cita el poema advierte la aparición de una ley divina y autoritaria, esto es, la llegada de un Leviatán tiránico que le ordena a los sujetos la autoagresión: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo –me dije– te amo” (17) agrega el poema, indicando la catástrofe desintegradora que se ha producido sobre la subjetividad de los individuos, quienes para pervivir deben hacerlo ahora magullados y violados, enmudecidos y enmascarados.

A diferencia de Silva Acevedo, que traviste su sintaxis para figurar la ocupación en el habla de las voces subalternas, en Zurita esta retórica hace uso de una feminidad degradada que simboliza la ruina distópica de la fantasía revolucionaria. El hablante recorre una ciudad transformada en hacienda ganadera, allí donde el espacio se viste de verde, mientras oculta que su vegetación emerge desde la muerte: estas “verdes áreas regidas por los vaqueros” (52) dicen de la urbe que es un matadero. Ante esto, sin embargo, el poeta propone un sentido sacrificial para mirar la violencia acaecida: “Esa vaca muge pero morirá y su mugido será / “Eli Eli / lamma sabacthani” para que el / vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa lanza llegue al más allá” (51). Zurita imagina al ganado ciudadano como una ofrenda para el tirano, allí donde la posición que la comunidad ocupa como un Cristo crucificado nombra el deseo de establecer un nuevo pacto con la

<sup>9</sup> El nombre ‘Raquel’ proviene del hebreo y significa “oveja” (Ausejo, 1963). Asimismo, la narración bíblica vincula a Raquel con la infertilidad, en tanto ella solo pudo ser madre a avanzada edad y muere al parir a Benjamín, su segundo hijo.

<sup>10</sup> Según la narración del Éxodo bíblico, “Ego sum qui sum” es la frase con que Dios se identifica ante Moisés para gestionar la salida del pueblo judío desde Egipto. Este relato dice que “Contestó Dios a Moisés: «Yo soy el que soy». Y añadió: «Así dirás a los israelitas: “Yo soy” me ha enviado a vosotros”. “Siguió Dios diciendo a Moisés: «Así dirás a los israelitas: Yahvé, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob, me ha enviado a vosotros. Este es mi nombre para siempre, por él seré recordado de generación en generación” (*Biblia de Jerusalén*, 1998, Éxodo 3, 14-15).

divinidad, para que esta sature su cólera y restituya el cuerpo social<sup>11</sup>. De esta forma, a pesar del desastre padecido por la nación, el poeta confía en el restablecimiento de la colectividad herida y en la justa sepultura que devuelva sus nombres a los cuerpos de las víctimas.

### III. La Tirana carroñera, o la transformación de la polis en gallinero

Otra mirada que crean los poetas para representar la ciudad posgolpe la imagina como un corral de aves domésticas. “El gallinero está a cargo del zorro” (1994, p. 208) dice Nicanor Parra en 1977, suscitando con ello una imagen de la dictadura asociada con la escatología propia de los criaderos ovíparos. Según Parra, el gobierno militar ha producido para la urbe un régimen social excrementicio que sustituye la comunidad de los sujetos por relaciones de desprecio entre sí. Se trata de un orden en el que, como bien dice Grínor Rojo, “el que está arriba se caga al que está abajo y así sucesivamente” (2000, p. 105), allí donde “cagar” connota la violencia ejercida por el militarismo sobre la población. De esta forma, el “gallinero” nombra un vínculo entre muerte y excremento, al señalar que en este tipo de orden cultural la fagocitación del adversario conlleva su transformación en un cuerpo putrefacto<sup>12</sup>.

La imaginación poética de Parra posee consonancias con la práctica visual de Carlos Leppe, quien en su “Happening de las gallinas” (1974) ela-

<sup>11</sup> Sigo aquí la definición dada por René Girard (2005) en torno al sacrificio, para quien: “Cuando no es satisfecha, la violencia sigue almacenándose hasta el momento en que desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos. El sacrificio intenta dominar y canalizar en la «buena» dirección los desplazamientos y las sustituciones espontáneas que entonces se operan” (17). De esta manera, el sacrificio tiene una labor preventiva al interior del orden social para apaciguar las violencias intestinas, e impedir que estallen los conflictos” (22).

<sup>12</sup> Para José Bengoa (2006) este tipo de socialización gallinera se ha producido por el término para los ciudadanos de su pensamiento utópico. Según este historiador: “Las personas al perder el sentido utópico de su existencia colectiva, de su identidad, son sobrecogidas por una “profunda melancolía” [...] y, por tanto, observar la vida común como viviendo en un gallinero, en un lugar donde nadie se comunica, en donde se compite por ubicarse en el palo superior y en donde, aparte de desovar, solo es dable esperar el día de la degollina” (39).

bora los sentidos antropofágicos que circundan a esta ciudadanía ovípara. Instalado en la Galería de Carmen Waugh, el autor se ubica al medio de la sala, llevando una corona fúnebre en su cabeza y rodeado de huevos cocidos y otros de yeso. En un momento de la performance, Leppe comienza a digerir los huevos reales, mientras el público reitera el gesto saqueando los de yeso. Creado como el de una gallina carnívora, el cuerpo del artista se ha travestido para efectuar una lectura bifrontal de la experiencia autoritaria, allí donde su faz femenina simboliza a la Madre dolosa de sus hijos perdidos, mientras su masculinidad nombra al Padre feroz que ha hecho un festín de su descendencia<sup>13</sup>.

A través de una retórica literaria, el poeta Diego Maquieira coincide con Leppe y en *La Tirana* (1983) figura también al dictador como una bestia antropofágica que ha hecho devenir la ciudad en gallinero. El régimen militar ha quebrado la tradición democrática de la nación, atrayendo consigo un paradigma de sociabilidad despótico y premoderno: “El hombre no era un noble salvaje / Sino un salvaje innoble, muy lejos / De la mentira romántica de Rousseau” (s/n), dice la voz poética. Para Maquieira la ilustración del Estado republicano se ha opacado y en su ideario tal proyecto asume ahora la dignidad de un fracaso. Defraudado de Rousseau, el hablante observa la emergencia de una violencia en cuya vorágine resulta mutilado. Por ello, el poeta se refiere a la dictadura como “La eunuca que no hace muchos años / Suprimió las peleas de gallos / Siendo que éramos gallos de pelea”, imaginando la violencia militar como una castración que ha despojado de revolución el pensamiento de los ciudadanos.

El desastre epistemológico producido por el horror dictatorial significa para Maquieira, tal como como para Zurita, el travestismo de su retórica poética:

<sup>13</sup> La connotación antropofágica de esta performance ha sido reflexionada por Nelly Richard (1980), para quien “la devastadora conclusión de tu “Happening de las gallinas” o desaparición casi total de los huevos y gallinas (llevados a la fuerza. arrebatados por los espectadores) construye –para mí– una metáfora voraz en cuya relación el saqueo general de las piezas se compara –por compulsión, por agresividad– con el acto de la devoración” (23).

Yo, La Tirana, rica y famosa  
 la Greta Garbo del cine chileno  
 pero muy culta y calentona, que comienzo  
 a decaer, que se me va la cabeza [...]  
 Y si bien vengo de una familia muy conocida  
 Y si es cierto que me sacaron por la cara  
 Y que los que están afuera me destrozarán  
 Aún soy la vieja que se los tiró a todos  
 Aún soy de una ordinariez feroz.

Heteroglósica, esta subjetividad se forma y deforma entre la masculinidad sexual del autor y la feminidad genérica del habla poética, entre el registro letrado de su escritura estética y las referencias mass-mediáticas que elaboran su escena; entre la fiesta popular vinculada a la Virgen de la Tirana y los ejercicios destructores asociados a su gemelo Tirano. Esta Tirana habla una “lengua adversa” (Rioseco, 2012) que satura de voces y sintaxis la lectura poética, construyendo una subjetividad que en su travestismo representa la polifonía de cuerpos que la dictadura fagocitó a través de su violencia.

El rostro poliforme de la Tirana exhibe el reverso de la disciplina marcial que el Tirano enseña públicamente; ella simboliza su efigie glotona y lasciva. Al travestirse, el sujeto se híper-feminiza, en tanto alegoría de la condición híper-violada e híper-castrada del territorio que habita. La nación aparece como un gallinero que desclasa la voluntad política de los pobladores, toda vez que esta urbe es el espacio de la “Aristocracia sin monarquía / Burguesía sin aristocracia / Clase media sin burguesía / pobres sin clase media / Y pueblo sin revolución”. Regido por el signo de la carencia, el devenir gallinero desaloja de ciudad a los sujetos, en tanto ella es abolida, esto es, vuelta bolo por las muelas del dictador. En este sentido, el texto de Maquieira señala que este Leviatán desea digerir el cuerpo de la nación hasta su putrefacción, hasta hacer de él una materia degradada y amorfa. “Porque jamás en mi despiadada y fría vida, me había ablandado un Dios que me sonriera”, agrega la Tirana, señalando así, la movilización sádica que llena el goce fecal de su dictador<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Según Janine Chasseguet-Smirgel (1992), psicoanalista francesa: “El lugar de la escena sádica parece representar un *trayecto a través del tubo digestivo*, trayecto en el cual

La agencia excrementicia que Maquieira asocia con el poder autoritario encuentra resonancias en la producción de Carmen Berenguer, quien en *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) nombra la pudrición del territorio como una mutación que lo vuelve carroña para sus próximos depredadores: “Ellos los cuervos / Entran en los jardines / y lo destruyen todo” (6) señala la voz poética. Este texto crea el habla de Bobby Sands, preso político de la corona británica que fallece tras efectuar una huelga de hambre en 1981, motivo que Berenguer adopta para enunciar la propia inanición que sufre el cuerpo social chileno. Por ello, el hablante eleva un himno nacional en el que ya no “Puro, Chile, es tu cielo azulado”, sino que “Puro amor es tu aroma / en mi cuarto / Son tus dientes fauce / Es tu espuma la roca / Que tapiza tu cielo feraz”, dice la poeta, elaborando las connotaciones desastrosas que la tiranía ha efectuado sobre el idilio nacional, allí donde el campo florado ha sido devorado y su suelo feraz, fecundo, es sustituido por un cielo feroz, poblado de carroña.

La figuración córvida del paisaje chileno es reiterada por Berenguer en *Huellas de siglo* (1986). Este texto imagina la ferocidad de las aves como una maldición sobre la polis y por ello la voz señala que “Si dios me dice ¡Hola! / Yo le contesto: / ¿Y dónde estabas tú, / antes que el infierno lo devorara todo / dándose un opíparo festín?” (63). Los cuervos que en *Bobby Sands* representaban la monarquía, simbolizan aquí una colonización arrasadora:

Vienen los cuervos  
Alas negras  
Desplegadas velas  
De vela en vela  
Cruceiros volando  
Mortífero polen en las garras rapiñando (41).

---

la víctima es *progresivamente* y *sucesivamente* atacada por los diversos segmentos del conducto gastrointestinal hasta terminar en el recinto que forma el anillo esfinteriano del verdugo [...] Es allí donde la víctima es exterminada, donde se lleva a cabo el crimen (el proceso de la digestión culmina con la expulsión, equivalente inconsciente del homicidio)” (192).

El uso que estos versos hacen de palabras vinculadas con la navegación genera una mirada en torno a la militarización del país como una empresa de conquista, en tanto la población nativa ha dejado de ser independiente para ser gobernada por una nueva monarquía. Por ello, cuando la poeta dice que “vienen los cuervos”, leo allí una metáfora de los estallidos que sacudieron la vida democrática de nuestra nación. En vez de “Hawker Hunters”, la voz nombra los aviones militares como “cuervos”, creando una asociación entre violencia y putrefacción. Así, tal como los cuervos auguran la muerte de los animales enfermos, Berenguer imagina nuestra República como vigilada por estas aves que esperan destriparla una vez que termine su agonía.

#### **IV. El chiquero democrático, herencia dictatorial: Conclusiones**

La imaginación poética producida tras el Golpe de 1973 ha representado el periodo dictatorial en términos bárbaros, pues esta es una cultura en la que tanto el Estado como los sujetos desean fagocitarse entre sí. Estos textos señalan que la violencia predatoria del autoritarismo no solo se ejecutó por medio de la tortura, la desaparición forzada y el exilio, sino también a través de la domesticación ideológica impartida sobre la comunidad vía su clientelización ciudadana. Así, pienso que la retórica de estos poetas posee connotaciones postdictatoriales, al simbolizar los efectos del gobierno pinochetista hacia la posteridad. En este sentido, por ejemplo, la producción poética del escritor novísimo Héctor Hernández también representa al Chile transicional como una cultura de la antropofagia:

Ya están las cartas echadas y las llamadas telefónicas son la invención de la cámara de gas Existe el nombre del cerdo o la cerda que está bajo la amenaza de la muerte Este será apartado del grupo y permanecerá encerrado en el chiquero contando con los tres dedos de sus patas la regresiva cuenta que todos sabemos donde termina (2008, p. 193).

Esta voz enunciativa recoge aquí el habla de los *reality shows* popularizada por la agenda televisiva durante la década del 2000. El hablante polemiza que estos programas resulten ejemplares “para los más lechoncitos

que nos ven día a día desde sus casas” (192), toda vez que ellos elaboran una civilidad predatoria. Como en los espectáculos de gladiadores, la tele-realidad suscita en el público una mirada homicida; ellos ofertan y demandan la muerte de unos individuos nombrados como porquería. Por ello, la escritura de Hernández hereda el imaginario tejido por sus antecesores de los años 80, al figurar los efectos sociales de un capitalismo que se “fue al chanco”, allí donde los sujetos actúan una violencia homínida (Silva Acevedo) y carroñera (Berenguer), mientras hablan una lengua mass-mediática y consumista (Muñoz).

El tipo de subjetividad creada por Hernández reitera la construcción del ciudadano hecha por Zurita en torno a su goce autoagresivo, o sádico, como propusiese Maquieira. Por ello, los cerdos enuncian el mismo lugar que las voces travestidas de estos poetas, a saber, que sus hablas son la digestión bárbara de un Estado que sigue siendo Leviatán, pues a pesar de ya no ser dictatorial, aún es neoliberal. Así, a través de su travestismo, estas voces señalan que la ciudadanía que antes poseían, hoy se ha convertido en un simulacro, en un Estado que aparenta ser civilizado, pero que gobierna por medio del horror y la barbarie. En este sentido, la feminización de estas subjetividades nombra la conversión de sus cuerpos en comida y carroña, toda vez que estos son ciudadanos consumidos por la clientelización de sus derechos democráticos.

De esta forma, uno de los tópicos creados por la poesía de los años 70 y 80 dice relación con la representación del tirano como un animal monstruoso y carnicero, mientras la población asume la investidura de un cuerpo feminizado y, por tanto, devorado. La utilización que estos poemas realizan de una palabra antropofágica, sin embargo, no solo simboliza la violencia propia del periodo dictatorial, sino también los enclaves autoritarios que permanecen aún en democracia, herencia que retoman los poetas contemporáneos. Así, esta es una ciudadanía que continúa fuera del proyecto ilustrado republicano, toda vez que aquí no existe una voluntad de integración popular, sino una voluntad represiva que escoge los enemigos que deben ser eliminados, emulando la violencia propia de los gobiernos autoritarios. Por ello, aunque la cocina dictatorial haya ya terminado de preparar su horroroso agasajo, estas escrituras nos señalan cómo aún seguimos alimentándonos de las carnes humanas que restan en su plato.

## Referencias

- Ausejo, S. de (ed.). (1963). *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder.
- Berenguer, C. (1983). *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago: EIC Producciones Gráficas.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Huellas de siglo*. Santiago: Sin Fronteras.
- Bengoa, J. (2006). *La comunidad reclamada*. Santiago: Catalonia.
- Biblia de Jerusalén* (1998). José Ángel Ubieta (dir.). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Borja, R. (2003). *Enciclopedia de la política*. México: FCE.
- Brito, E. (1994). *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1992). *Ética y estéticas de las perversiones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chile, Presidente (1833). *Constitución Política de la República Chilena*. Jurada y promulgada el 25 de mayo de 1833. Santiago: Impr. de la Opinión.
- Chile, Junta Nacional de Gobierno (1987). "Declaración de principios del Gobierno de Chile". *Declaración de principios del Gobierno de Chile; Objetivo nacional y políticas generales del Gobierno de Chile; Constitución política de la República de Chile*. Santiago: s/n.
- De Rokha, P. (1969 [1949]). Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile. En *Mis grandes poemas. Antología* (pp. 174-194). Santiago: Nacimiento.
- Echeverría, E. (1998). El matadero. En S. Menton (ed.), *El cuento hispanoamericano* (pp. 13-36). México: FCE.
- España, A. (1985). *Dawson*. Santiago: Bruguera.
- Fontaine, A. (1979). *Más allá del Leviatán. Hacia un resurgimiento de la libertad individual*. Santiago: El Mercurio.
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo*. México: FCE.
- Hernández, H. (2008). *[guión]*. Santiago: Lom.
- Hobbes, T. (2001). *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. Traducción de Carlos Mellizo. Madrid: Alianza.
- Lara, O. (1975). *Oh buenas maneras*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lavín, J. (1987). *Chile: revolución silenciosa*. Santiago: Zig-Zag.
- Maquieira, D. (1983). *La Tirana*. Santiago: Tempus Tacendi.
- Mistral, G. (2002 [1905]). Cuaderno de La Serena (1905). En J. Quezada (ed.), *Bendita mi lengua sea: Diario íntimo de Gabriela Mistral* (pp. 30-35). Santiago: Planeta.
- \_\_\_\_\_. (1994). Menos cóndor y más huemul. En J. Quezada (ed.), *Escritos políticos* (pp. 39-41). Santiago: FCE.
- Muñoz, R. (1994 [1981]). *Canto de una oveja del rebaño*. Valdivia: El Kultrún.
- Moulian, T. (1999). *El consumo me consume*. Santiago: Lom.

- Nómez, N. (2003). Identidad y mito en la poesía chilena: Otra mirada sobre lo mismo. *Atenea*, 487, 51-67.
- Parra, N. (1994 [1977]). *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. En J. Ortega (comp.), *Poemas para combatir la calvicie* (pp. 179-211). Santiago: FCE.
- Parra, V. (1998). *Décimas: autobiografía en verso*. Santiago: Sudamericana.
- Richard, N. (1980). *Cuerpo correccional*. Santiago: Ograma.
- Rioseco, M. (2012). Diego Maquieira y el carnaval de “la lengua adversa”. *Anales de Literatura Chilena*, 18, 151-167.
- Rojo, G. (2000). Anotación sobre “La Ley del Gallinero”. *Revista Chilena de Literatura*, 56, 105-109.
- Rousseau, J-J. (1980). *Del contrato social. Discursos*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza.
- Sarmiento, D. F. (1993[1845]). *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sepúlveda, M. (2008). Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario. *Acta Literaria*, 37, 67-80.
- \_\_\_\_\_. (2013). Ñachi, cazuela, antropofagia y veneno: para una entrada en la imaginación poética alimentaria chilena. En Á. Mateo del Pino y N. Pascual Soler (ed), *Comidas bastardas. Gastronomía, tradición e identidad en América Latina* (pp. 151-165). Santiago: Cuarto Propio.
- Silva Acevedo, M. (1995 [1976]). *Lobos y ovejas*. En *Canto rodado* (pp. 19-42). Santiago: Universitaria.
- \_\_\_\_\_. (1977). *Mester de bastardía*. Santiago: El Viento en la Llama.
- Valdés, A. (1998). *Lobos y ovejas*: La escritura de un augurio. En M. Silva Acevedo, *Suma alzada* (Prólogo, pp. 11-28). Santiago: FCE.
- Zurita, R. (1979). *Purgatorio*. Santiago: Universitaria.