



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Rodrigo Lira: prefiguración de una poética neobarroca bajo dictadura.

Informe final de Seminario de Grado: "'Poéticas Neobarrocas Latinoamericanas de fin de siglo" para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

2012

Profesora guía: Luz Ángela Martínez.

Alumno: Sebastián Díaz García.

“Aprendieron a recitar en voz alta. Memorizaron los dos o tres poemas que más amaban para recordarlos y recitarlos en los momentos oportunos: funerales, bodas, soledades. Comprendieron que un libro era un laberinto y un desierto. Que lo más importante del mundo era leer y viajar, tal vez la misma cosa, sin detenerse nunca.”

Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*.

A mis padres por convivir día y noche con esta escritura.

A Camilo por enriquecer las incertidumbres y certezas.

A Francisca por creer en este proyecto.

Y a Luz Ángela por su paciencia, respaldo y afecto.

Índice.

I. Introducción	5
II. Capítulo 1: <i>Sobre un cuerpo desplazado y una voz silenciada:</i>	7
II. 1 Sobre el aparato teórico:.....	27
III. Capítulo 2: <i>Configuración de mecanismos neobarrocos:</i>	31
III. 1: Artificialización por sustitución:.....	35
III.2: Artificialización por proliferación:.....	39
III. 3: Artificialización por condensación:.....	56
III. 4-.Sobre la Parodia:.....	63
III. 5-. Parodias militares:.....	65
III. 6-. Parodias Literarias:.....	70
IV-. Capítulo 3: Propuesta final (o Reflexión abierta ante una escritura):	76
V-. Conclusión:	85
VI-. Bibliografía:	87
VII-. Anexo:	90

I-. Introducción.

Esta es la premisa: estar muy cerca de un fenómeno puede tanto aclarar detalles trascendentales de un objeto como generar dificultades insalvables al momento de desplegar un panorama global de la situación. A raíz de lo mismo, se vuelve necesario establecer un diálogo entre ambas formas de conocimiento, entre el relato de época y el análisis histórico, si no se quiere terminar en un concepto de historiografía inmóvil, sustentada en dos pilares estables y errados: los microrrelatos descontextualizados o las generalizaciones imprecisas.

La indagación en el periodo dictatorial chileno no deja de arrojar información rescatada desde los escombros de esta nación, haciendo imperativo el gesto epistemológico comentado. Sólo desde aquí es posible recuperar y organizar lo que en algún momento pareció, o se quiso hacer parecer, perdido o acallado, generándose por lo tanto, un ejercicio de carácter arqueológico. Es así como este trabajo se piensa desde el dialogo entre una voz fuertemente inmiscuida en su contexto histórico y lo que podemos proyectar desde nuestro rol activo de pensadores críticos. La escritura de Rodrigo Lira es hermana de esa enorme cantidad de discursos que corrieron el riesgo de ser olvidados, silenciados, desprestigiados o perseguidos; por su carácter antitético respecto al proyecto político-económico que planteaba el capitalismo avanzado que se asentaba con fuerza en el país. Sin embargo, resistiendo las adversidades, estos textos se levantan como una pieza imprescindible a la hora de generar un acercamiento al verdadero Chile bajo dictadura; desde estos escritos, que rozan con *la crónica barrial* y *el comidillo*, podemos apreciar los vacíos que ha dejado el discurso oficialista y monumental de la historia. En este develar que presentan, no tan sólo la escritura de Lira, sino una serie de microrrelatos que conforman una “historia otra”, una historia de las sombras, una historia al margen (descentrada, periférica, dialógica y múltiple), es que se hace necesario el estudio de su dimensión política.

Como veremos, la escritura de Rodrigo Lira atiende su dimensión política en dos dimensiones diferentes del discurso, por un lado el trabajo con la materialidad misma del lenguaje, trabajos metalingüísticos que consisten en poner en jaque la función comunicativa del lenguaje. Y por otra parte, un trabajo a nivel macrodiscursivo, donde construye su proyecto poético preocupándose de los discursos de poder que lo rodean como sujeto histórico. Para ver cómo funcionan estos dos ejes de la elipse, es

preciso establecer un enfoque de lectura, en este caso, será el neobarroco latinoamericano, teoría propuesta principalmente por el cubano Severo Sarduy, la cual otorga gran importancia a la relación entre poéticas y producciones políticas. Cabe destacar que esta teoría será utilizada como herramienta de estudio y no como etiqueta de clasificación, lo que permite no cerrar la obra a otras posibles lecturas.

Para finalizar, el presente estudio se inscribe en el ejercicio de revisar ciertos textos producidos bajo dictadura, con el afán de rescatar elementos que no se han tenido en consideración, ya sea por su poca y/o deficiente lectura, o por la serie de mecanismos de poder ejercidos sobre los mismos. El proyecto radica en exponer una serie de relaciones, motivos e intenciones poéticas que subyacen en los textos de Rodrigo Lira, que permitan considerarla como una obra evidentemente contestataria a la violencia dictatorial. De antemano establezco una precisión, pretendo en el transcurso del texto, desmarcar a Lira de los análisis que se agotan en el enfoque biográfico, dando preponderancia a hechos como su cruenta muerte. Trato más bien de trabajar desde el discurso, desde su obra, desde la cantidad de textos que alcanzaron a ser rescatados por sus familiares y amigos cercanos, los que, por su calidad, ameritan un análisis discursivo exhaustivo y serio.

II. Capítulo 1: Sobre un cuerpo desplazado y una voz silenciada.

*La realidad no ha sido demasiado cortés con nosotros.
Por eso no estamos obligados a las buenas maneras.*

Armando Roa, *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*.

Ineludiblemente, referir a la escritura de Rodrigo Lira (en el sentido más amplio de la palabra “escritura”, considerando las posibles variantes de objetos, que si bien se estructuran desde la escritura, pueden tomar formas inclasificables), es hacer mención de un contexto histórico puntual de Chile. Están tan imbricados la biografía del poeta, el mundo ficcional y las circunstancias socioculturales, que se hace imposible, quizá innecesario, hablar por separado de vida y obra; de mundo simbólico o mundo real; de escritura o intervención artística. Como bien comenta Grinor Rojo, “Lira es un animal literario y artístico de la segunda mitad de la década del setenta y principios del ochenta”¹; es decir, nos encontramos ante una escritura que establece coordenadas identificables, puntuales y necesarias a la hora del estudio; una “poesía situada” en palabras de Enrique Lihn, término que utilizaba para precisar esa serie de conexiones posibles entre el texto con la circunstancia de sus enunciados².

Podríamos incluso afirmar, siguiendo los postulados de Mijail Bajtín, que las manifestaciones escriturales o performáticas de Lira se plantean desde el concepto de “cronotopo”, el cual refiere al carácter indisoluble que tienen tiempo y espacio:

“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.”³

¹ Rojo, Grinor. “Prólogo”. *Declaración Jurada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006. Impreso. p. 9.

² Lihn, Enrique. “Nota preliminar”. *Diario de Muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.

³ Bajtín, Mijail. “Las formas de tiempo y del cronotopo en la Novela. Ensayos de poética histórica”. *Desocupadolector*. Taurus. 1989. Web. 07/10/2011. <http://www.desocupadolector.net/generos/cronotoposbajtin1.pdf>

Aunque entendemos el concepto de cronotopo como una categoría de orden exclusivamente literaria, el mismo Bajtín aclara que es factible de ser extrapolado al orden de lo no ficcional:

“El concepto de cronotopo se puede extender más allá de la literatura, pues existen cronotopos de la vida real, es un elemento fundamental de la vida social. El presente, y sobre todo el pasado, son enriquecidos a expensas del futuro. El cronotopo puede representarse como un camino que integra perfectamente el tiempo y el espacio en una sola línea continua. El camino implica un recorrido, y ese recorrido es tan lineal como él mismo: se parte de un extremo del camino (el inicio) para llegar a otro (la meta). La fuga al futuro.”⁴

Si bien Bajtín afirma la posibilidad de rastrear cronotopos correspondientes al orden de lo histórico-real y por otro lado, cronotopos dentro de las manifestaciones artísticas-ficcionales, nada refirió a la contaminación o confusión posible cuando las espacialidades y las temporalidades del autor, del oyente-lector y del texto mismo coinciden. Comentó la eventualidad del espejeo de uno en el otro, pero nada dijo sobre su indistinción. Es claramente la primera problemática que nos plantea Lira con su obra, esta confusión maquinada que se establece como derrotero de su escritura, desarrollada en un comienzo en los campus universitarios y que llega al paroxismo, pocos días antes de su muerte, cuando se presenta en un programa de televisión (*Cuánto vale el show*) a declamar un pasaje de *Otelo* de William Shakespeare, a cambio de una pequeña suma de dinero otorgada por un jurado.

Lihn afirmaba que la voluntad de Lira era: “devolver, literalmente, la palabra al escenario, acercarla a la acción a través de la actuación”⁵ por lo cual, intentar desarmar la madeja de lo real con lo ficticio, se vuelve un trabajo inerte. Lo necesario es entonces, analizar este nuevo cronotopo que nos plantea su escritura. Sin duda alguna esta tempoespacialidad, es fundamental a la hora de un análisis, ya que se configura como una coordenada, como un punto localizable dentro de un plano, al cual nos quiere acercar el autor: un Chile de los 70-80 en términos generales, pero no cualquier Chile, sino el de cierto territorio de Santiago de Chile, de esa comuna de Ñuñoa y por sobre todo de esa

⁴ Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en Teoría y estética de la novela. Madrid. Taurus. 1989.

⁵ Lihn, Enrique. “Prólogo”. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. Impreso.

micro-territorialidad, donde ocurre el tránsito entre su departamento (Grecia 907, departamento 22) y el campus del Pedagógico de la Universidad de Chile (Av. José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa). A este espacio liminal nos trae la voz enunciante, será desde aquí entonces donde su escritura adopta identidad y diferencia; se escribe desde adentro de Chile, del corazón mismo de un territorio azotado por circunstancias políticas adversas, desapegándose de otras escrituras de carácter nacional, como es el caso de la escritura de exiliados. Es por eso que los títulos de sus poemas (si es que así podemos llamarlos), utilizan términos como “testimonio” o “circunstancia” (*Testimonio de Circunstancias*), “lo visto y lo vivido” son el sustrato de su obra, desde aquí arranca todo, desde una concientización de un espacio, de un tiempo y de un desplazamiento a través de estos. Es importante recordarle a la historia, si se quiere hacer una reconstrucción historiográfica de la dictadura lo más cercana a los hechos (a la verdad si se quiere), lo importante que es rescatar estas voces o escrituras periféricas, que si bien no son parte de los grandes discursos de la historia, constituyen parte importante de la memoria colectiva de un país. En la historia los silencios también hablan, dan cuenta de una selección que hace el investigador referente a lo que recordamos o lo que debemos recordar, por lo tanto, escrituras como las de Lira, se plantean como un campo de batallas, de por sí como una molestia ante algunos discursos que se han establecido como oficiales o institucionales por el ejercicio del poder:

“La memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva”⁶

La mayor parte de la escritura de Rodrigo Lira, fue producida entre los años 1977 y 1981, viviendo a cabalidad el golpe de Estado de 1973 y el posterior despliegue político de la dictadura, que se cristaliza en la constitución de 1980. El primer elemento que hay que aclarar a la hora de referir a la dictadura militar en Chile, es que su despliegue no fue homogéneo en los 17 años, por el contrario, se configuraron distintas estrategias políticas dependiendo de los momentos en que se encontraba el país.

⁶ Le Goff, Jaques. *El orden de la memoria*. Barcelona, Paidós, 1991. p. 134. Impreso.

Podemos establecer claramente dos momentos diferenciados. Un primer momento se configura a partir de una guerra civil, donde el ejército, mediante las armas, hace uso efectivo del poder, comenzando con el 11 de Septiembre de 1973 (al bombardear el palacio presidencial) más los siguientes años que fueron necesarios para instaurar el régimen; por otro lado, un segundo momento, en el cual paulatinamente se va concibiendo la dictadura militar como una lógica política, sustituyendo las armas en uso, por el control sobre los cuerpos y los territorios, este factor se sintetiza en un documento legal, la constitución de 1980 (que hasta el día de hoy rige en Chile). Lo importante de distinguir estos dos momentos, es que la escritura de Rodrigo Lira se ve infectada por ellos y se desenvuelve como bisagra entre ambos, evidenciando en su escritura, una serie de características de cada momento recientemente señalado. Por un lado versos del tipo: “(...) *están las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia/ -está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia (...)*”⁷, donde encontramos las armas tomadas en un primer instante y el ejercicio efectivo de la agresión al cuerpo por parte de los militares; por otro lado, versos como: *saldrás del hospital clínica o centro médico/tarareando gracias a la vida/ motivado por los avisos y consejos de la publicidad que nos ayuda a vivir mejor/desde la radio o el televisor/ que tanto habrán contribuido a tu curación.*⁸, que dan cuenta de un periodo en que la dictadura ya ha sido interiorizada por la población, se ha pluralizado la dictadura en dispositivos, que pareciera, hacen llevadera la vida, de ahí destacamos los televisores, la radio, la publicidad y los centros médicos.

La escritura de Lira, está desarrollada exclusivamente en este tránsito de la guerra a la política, más específico aun, de la guerra a la biopolítica, traslación que pareciera ser un abandono progresivo de la violencia, pero que, por el contrario, sólo es maquillaje del recrudecimiento de un sistema de represión. El desplazamiento anteriormente señalado, es lo que manifiesta Foucault al invertir la conocida frase de Clausewitz: “La guerra es la continuación de la política hecha por otros medios”, por: “La política es la continuación de la guerra hecha por otros medios”⁹. El argumento de Foucault se respalda en Nietzsche y Marx, quienes afirman que tanto el Estado, como la política moderna, emergen como la continuación de la guerra; lo importante es

⁷ Lira, Rodrigo. “4 Tres Cientos sesenta y cinco y un 366 de onces”. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. p.41. Impreso. Los demás poemas que se citen refieren a este mismo texto, a menos que se explicite, por lo cual sólo precisaré la página en la que se encuentran.

⁸ Lira, Rodrigo. p. 44.

⁹ Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 53. Impreso

mantener la guerra de todos contra todos mediante otros medios. Lo que cambia entre una guerra a través de las armas o una ejercida mediante otros mecanismos (como el ejercicio de cargos políticos), sólo sería cuestión de intensidades y no de estructuras. De esta manera el capital tendría un mecanismo con el cual regular el sistema, la guerra de “todos contra todos” es lo que permite actualmente accionares políticos como la ocupación de países de Medio Oriente a manos de Estados Unidos. Lo importante de destacar aquí es que aparece una dimensión tecnológica de la política¹⁰, antes que humanista o racional, el espacio de la política ya no sería restringido, como equivocadamente se entiende, asociándola a una institución, sino que se ve en todo orden de cosas, en este caso en los modos imaginarios de una escritura. La escritura de Lira vive claramente el transito presentado, su escritura se enfrenta a una serie de mecanismos, tecnologías de poder, que vienen a reemplazar las armas y a instalarse como dispositivos de represión. Esta variación en el concepto de política promueve a la vez, una reestructuración de las lógicas del arte: cómo se presentan y ante qué se levantan. No es para nada extraño ver en estos años aparecer movimientos como el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), y la mayoría de lo que se entiende como “escena de avanzada”.

Si bien no postulo, bajo ningún término, el hecho de que los contextos produzcan los textos, si considero que, evidente o silenciosamente, estos últimos, están en tensión con su entorno, Enrique Lihn comenta al respecto: “La poesía de Lira deriva de la censura y es el argot de una promoción o de un grupo generacional, que en no poca medida prolonga el trabajo antipoético y otros, pero en un contexto sociohistórico y político, que convalida la poesía del absurdo y ennegrece aún más el humor negro”¹¹ Según lo mismo, es necesario que quede claro de antemano, que cuando afirmo que la escritura de Lira está forzosamente atada a la realidad, no es que encontremos una equivalencia en imágenes con un diario vivir o que lo que se lee sea una crónica santiaguina, sino que, en primera instancia, se igualan los referentes de algunos lugares, como el Campus, la Municipalidad de Santiago o elementos como el diario *El Mercurio* y desde aquí, desde estos primeros recursos, se elabora una poética personal, que tiene como una de sus mayores dificultades, el decir o referir a la realidad misma. El hablar

¹⁰ Me refiero exclusivamente a que la política ha instrumentalizado sus procedimientos, haciéndolos equivalente a una técnica que se hace cada vez más precisa y minusiosa, como los aparatos tecnológicos de uso doméstico.

¹¹ Lihn, Enrique. “Prólogo”. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. P.18. Impreso.

directamente se complica, en un momento histórico donde lo que prima es el silenciamiento.

En esta encrucijada por el nombrar, por el referir, Rodrigo Lira opta por un proyecto fundado en el lenguaje, que dé cuenta de este conflicto, y que de una manera u otra afecte la realidad misma. La cantidad de recursos retóricos que aparecen en su obra, que detenidamente revisaré, sobrepasan el mero juego estético, el capricho artístico, es una escritura “afectiva” en toda la extensión del término, desde la afectividad, en tanto que sentimentalidad para con los otros y en la medida de afectar, de causar un efecto en la realidad.

Lo que me interesa de sobremanera rastrear, es cómo el tránsito entre la primera y la segunda etapa dictatorial se relaciona con los mecanismos literarios utilizados por Lira. Como anteriormente mencioné, la serie de cambios que ocurren en un territorio bajo dictadura, reestructuran las formas de vivir de los sujetos en general y por ende las formas artísticas en particular. Podemos ver claramente cómo se redistribuye el territorio: los centros de poder se acentúan o se reemplazan; se traza un nuevo mapa sobre el terreno, configurando nuevos límites y divisiones. Al cimentarse la función del poder soberano, se inscribe a la población en una situación de violencia y escases de movimiento, ya que el soberano es quien dicta las leyes en este nuevo orden sin recibirlas de ningún otro sujeto. El despliegue de este poder surge según Foucault, a partir del hecho que el soberano es quien puede matar y dejar vivir: “En definitiva, el derecho de matar posee efectivamente en sí mismo la esencia misma de ese derecho de vida y de muerte: en el momento en que puede matar, el soberano ejerce su derecho sobre la vida”¹². Y no es un derecho frente a la vida en particular, frente a sujetos individuales o singularidades, sino más bien, ante un conjunto, ante un cuerpo de múltiples cabezas denominado “población”. El poder ya no se ejerce ante un sujeto, un cuerpo individual, sino ante un todo colectivo que responda a la normalización o regularización:

“Puesto que aquí, a diferencia de las disciplinas, no se trata de un adiestramiento individual efectuado mediante un trabajo sobre el cuerpo mismo. No se trata, en absoluto, de conectarse a un cuerpo individual, como lo hace la disciplina. No se trata en modo alguno, por consiguiente, de tomar al individuo en el nivel del detalle sino, al contrario, de actuar mediante mecanismos globales de tal manera

¹² Foucault, Michel. “Clase 17 marzo de 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 218. Impreso.

que se obtengan estados globales de equilibrio y regularidad; en síntesis, de tomar en cuenta la vida, los procesos biológicos del hombre/especie y asegurar en ellos no una disciplina sino una regularización”¹³.

Es por esto que se hace necesario ver qué orden espacial le corresponde a la escritura de Rodrigo Lira, como ya lo comenté, le corresponde una condición descentrada, periférica en relación con cualquier orden del poder, sin embargo, es necesario establecer cómo se configura este emplazamiento, bajo qué mecanismos construimos las coordenadas del enunciante. Me detendré entonces a analizar las distribuciones espaciales bajo dictadura, ¿cómo aparece? ¿cómo ellas cercan el territorio tanto nacional como cultural?

La preservación y el desarrollo de un régimen dictatorial, están sustentados en el concepto de *estado de excepción*, término mencionado en primera instancia por Walter Benjamin, posteriormente desarrollado por Giorgio Agamben. Cuando Benjamin escribe en 1940 sus *Tesis de filosofía de la historia*, teniendo conciencia de las Guerras Mundiales ocurridas en Europa, entendió que había una serie de elementos transversales en las formas de actuar de la política moderna que era necesario volver a articular, pero desde otro terreno. Ante el enorme despliegue técnico visto en las guerras de comienzos del siglo XX: nuevas armas, desarrollo aeronáutico, experimentaciones sociales; en definitiva, el delirio de la tecnología, Benjamin intentó pensar un modo de acabar con la violencia de Estado ejercida sobre la población, ya no optando por una polarización entre fascismo e izquierda, sino una tercera vía, la del verdadero estado de excepción, la cual establecería la destrucción de la violencia de Estado por medio de una violencia no violenta, esto sería acabar con lo que sea que mantenga en pie la violencia de unos sobre otros, al respecto refiere lo siguiente:

“La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos. Tendremos entonces en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción; con lo cual mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. No en último término consiste la fortuna de éste en que sus enemigos salen a su encuentro, en nombre del progreso, como al de una norma histórica. No es *en absoluto* filosófico el asombro acerca de que

¹³ Foucault, Michel. “Clase 17 marzo de 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 223. Impreso.

las cosas que estamos viviendo sean «todavía» posibles en el siglo veinte. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de éste: que la representación de historia de la que procede no se mantiene.»¹⁴

Pero a qué se está refiriendo con “estado de excepción”, en qué consiste y que significa este elemento presente en todas nuestras constituciones democráticas (Arts. 39-41 en Chile), pero que al parecer no es tan claro. Se entiende por lo general el estado de excepción como la suspensión temporal de los derechos fundamentales de las personas, en vista a la preservación del orden y el normal funcionamiento de las instituciones democráticas, en el caso que exista una amenaza de que estos sean tan alterados o que el ejercicio de las potestades ordinarias fuera insuficiente para establecer y mantenerlos.

Los Estados totalitarios modernos (tanto los europeos como los latinoamericanos), vieron en el *estado de excepción*, es decir, en esa facultad jurídica de suspender la ley y el derecho de las personas (facultad que recae en el soberano), la posibilidad de instaurar una guerra civil legal y permanente, permitiendo la eliminación de adversarios políticos o de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón no puedan ser normalizados en el sistema político imperante. El estado de excepción es el primer elemento jurídico que levanta un régimen totalitario cuando toma el poder, esta facultad está dada con el objeto primero de proteger a la población, sin embargo, ha constituido históricamente la ley de la no ley, la conformación de una zona limítrofe entre lo jurídico y lo político, una zona de tensión entre vida y derecho, una cierta indecibilidad entre política y derecho¹⁵. Entendamos aquí, que la eliminación de sujetos no ocurre solo a nivel de matar a alguien, sino de anular, descentrar, enmascarar o invalidar a un sujeto en todas sus formas posibles (jurídicas, discursivas, etc.) Lo que ocurre en términos jurídico-políticos, es que el estado de excepción convierte la vida de las personas, de una determinada territorialidad, en meras vidas, lo que Agamben llama *Nuda Vida* o vida desnuda, entendida como la vida sin ninguna cualificación, es decir, lo que tiene en común la vida humana, con cualquier otra manifestación vital de un animal o una planta.

¹⁴ Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.

¹⁵ Agamben, Giorgio. “¿Qué es un campo?” *Revista Sibila* N°1 Roma: Enero, 1995. Impreso.

La emergencia del estado de excepción posibilita el entendimiento de toda territorialidad como un *campo*, refiriéndome a campo como: “el espacio que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla”¹⁶, lo que conlleva a que todo pueda ser posible en lo que respecta a pragmática política. Trayéndolo al plano dictatorial, con la aparición del régimen totalitario en Chile se generó la idea de la posibilidad absoluta por parte del soberano, es decir, del que manda en el estado de excepción, aflorando suspensiones tales de la vida humana, que un crimen no resulte un delito (estudios referentes a este tema son bastantes hasta el momento, están documentados, por lo cual no me referiré a casos particulares). Cuando hablamos de este nuevo orden en una territorialidad, en la cual la distribución del espacio recae sobre el poder soberano, es necesario aclarar que se habla en relación a la población antes que en la tierra misma, por ende las nuevas territorialidades son establecidas en base a quienes habitan en ellas. Se piensa más en el desplazamiento, en la posibilidad de movilidad de la población antes que en delimitar físicamente ciertos territorios. En definitiva, libertad de movimiento para algunos y la negación de ese movimiento para otros, lo importante es que este movimiento esté regulado; ejemplo de esto son los surgimientos de ghettos, cárceles, campos de concentración, periferias, “barrios callampa”, etc. Aparecen entonces en la escritura de Lira, escenas que parecieran estar desarrolladas en estas nuevas espacialidades, micro o pseudoterritorialidades expuestas a la excepcionalidad, que imposibilitan o restringen el movimiento de quienes viven en ellas. El trabajo de la voz enunciante y de las imágenes que describe, no dista mucho de lo que comenté por nuda vida o vida desnuda, para ejemplificar revisemos unos fragmentos de un poema:

Dada la continuidad de la ausencia de tibieza
considerando la permanencia de las carencias y
las ansiedades que se perpetran cotidianamente
y el frío sobre todo en especial o solo
o el frío completo en salchicha con mayonesa viscosa
seminal y estéril

[...]

¹⁶ Zamora, Esteban: “El pasaje del Estado de Excepción al Estado de Guerra” Revista Viscera N°3, 2009. P. 19-22. Web. <http://revistaviscera.blogspot.com>

cabe la posibilidad de que eso fuese: alejarse de la acción
con las manos en los bolsillos
o con las manos tomadas a la espalda
o con las manos enlazadas en la nuca
o levantadas mirando el suelo
a patadas con las piedras
aplastando descuidadamente
eventuales caracoles cuncunas, lombrices o cucarachas distraídos-as?
-jamás tomarán venganza-
alejarse de la acción: irse despacio a ninguna parte
pues no hay donde irse
pero hay que irse.¹⁷

La preocupación por los espacios y los desplazamientos atraviesa toda la obra de Lira, su propio movimiento entre el departamento y el campus, denota ésta micro territorialidad que le ha sido dispuesta. Y digo “le ha sido dispuesta” porque si revisamos otro de sus textos, “Grecia 907, 1975”, aparece toda la incomodidad y angustia por el lugar donde le toca estar y por las condiciones mismas del habitar, es así como nos plantea la situación de un gran grito desde el balcón de su departamento, desde su intimidad hacia un afuera violento, que llevará la descarga, la violenta impotencia. La “escrituración exasperada” como la llamó el mismo Lihn aparece a cabalidad:

Derrepente
no voy aguantar más y emitiré un alarido
un alarido largo de varias horas
previamente - habrá que tomar precauciones-
habré electrificado mi balcón
cerrado la puerta con llave
(se me olvidaba que he de instalar una reja en la ventana del baño)
sembrado mis paredes con amuletos fabricados en noches de viernes a sábado
de tal manera que los tanques
queden atascados a varios cientos de metros de distancia

¹⁷ Lira, Rodrigo. P. 41

los pilotos de los jockey panthers
no puede controlar sus lúpings y se estrellen
justamente encima de los camiones de soldados
que justamente habrán chocado con los tanques
que estarán atascados en el asfalto
que empezará a derretirse
a los pocos minutos
del alarido que emitiré cuando
no aguante más. [...] ¹⁸

Cabe recordar que los años contextuales de los que hablamos, son aquellos en los cuales la dictadura goza de mejor salud, por eso a momentos emergen imágenes en los poemas que podrían ser de los “opositores”, quienes, como dice Grinor Rojo, “atravesaban por una temporada de profunda depresión”. Observemos el siguiente verso: *o con las manos tomadas a la espalda/ o con las manos enlazadas en la nuca/ o levantadas mirando al cielo*. Lira da cuenta de un vivir aquí, en esta localidad, diferenciándose de por sí, como ya lo comenté, de los testimonios de los exiliados (tan revisados por la crítica). En el proceso de marcar lo local, está a ratos muy cerca de la crónica, pero no se entrega a ella, levanta un aullido (recordando “Howl” de Ginsberg) que le quita todo valor épico al poema y a cambio, nos entrega una confesión con tintes de lirismo, entrecruzado con desestabilizaciones discursivas. Es un hablante claramente tenso con sus condiciones históricas.

Para entender de mejor forma la relación que existe entre la dictadura y las espacialidades bajo su régimen, se hace necesario revisar un poco de teoría política. Carl Schmitt, en sus análisis utiliza la noción de *nomos* para explicitar la relación entre la política y las territorialidades, definiéndola como:

(...) la forma inmediata en la que se hace visible, en cuanto al espacio, la ordenación política y social de un pueblo, la primera medición y partición de los campos de pastoreo, o sea la toma de la tierra y la ordenación concreta

¹⁸ Lira, Rodrigo. “Grecia 907, 1975” *Declaración Jurada*. Santiago de Chile: Editoriales Universidad Diego Portales, 2006. Impreso.

que es inherente a ella y se deriva de ella; en las palabras de Kant: "la ley divisoria de lo mío y lo tuyo del suelo (...)"¹⁹

Schmitt establece que desde siempre el hombre tiende a configurar relaciones entre las territorialidades y los sujetos, que pasan principalmente por *tomar, repartir y explotar* la tierra, sin embargo, hace la precisión que estos movimientos no han sido constantes a través de la historia, por lo cual, establece tres hitos que formarían los distintos *nomos de la tierra*. Se refiere en primera instancia al "primer nomos de la tierra" como el tiempo transcurrido antes de la era de los descubrimientos, es decir, antes del siglo XVI. Lo que observa en este periodo es que no se entiende la tierra como una globalidad, sino como pequeñas territorialidades y les otorga el nombre de *concepciones míticas de la tierra* ya que: "la Tierra aún no había sido medida como un globo y nadie se aventuraba en los grandes océanos. Su mundo era puramente terrestre"²⁰. Destaca como elemento central, la imposibilidad de conocer la tierra en tanto que astro, tal que globalidad, a cambio sólo se desarrolla la tierra como pura interioridad de los imperios.

El segundo nomos de la tierra destaca la apertura de los océanos a modo de realidades transitables, puntualmente comienza con el descubrimiento de América y se extiende hasta siglo XIX con la repartición de África. Este periodo lo conocemos históricamente como imperialismo. Las características principales, son que este segundo nomos de la tierra es altamente eurocéntrico (debido a que es Europa quien opta por repartir el globo a través de las distintas colonias), y junto con esto se incluyen los océanos como parte de la globalidad de la tierra, alejándose de la concepción mítica del primer nomos. Se establece una diferenciación en binomios de las espacialidades: *La tierra*, compuesta por territorios pertenecientes a Estados Nacionales, colonias, etc.; *El mar*, de carácter libre en un comienzo, es decir, una territorialidad abierta que no posee límites, con el único fin de explotarla libremente (lo que sabemos, duró muy poco, hasta la entrada de las operaciones militares de la marina de las distintas naciones).

El segundo nomos de la tierra tiene su fin material según Schmitt, con la aparición de la constitución de la primera guerra mundial. De este momento en adelante, se configuraría la crisis del segundo nomos de la tierra y se demostraría el comienzo de

¹⁹ Schmitt, Carl. *El nomos de la tierra en el derecho de gentes del 'ius publicum europaeum*. Buenos Aires: Struhart, 2005. pp. 52-53. Impreso.

²⁰ Ídem.

un nomos distinto. Un tercer momento que da sus primeros pasos al surgir conceptos, con respecto a la división de la tierra, que se distancian de la precisión territorial de fronteras; surgen conceptos de carácter *flotante* o *indefinido* como el mismo autor hace llamar, como por ejemplo: Este-Oeste/ Oriente-Occidente, entre otros. Estos conceptos ya no denotan diferencia entre dos territorialidades posibles, ya que, desde puntos variables del globo, el Este y el Oeste, son realidades discontinuas, lo mismo ocurre con conceptos como Occidente y Oriente, dependen mucho desde donde se utilicen, ya no refieren a territorios estables.

Este tercer nomos, se configura sobre la base de un espacio aéreo, que comienza con la aparición de tecnologías primarias como los aviones y que vertiginosamente se vuelca a la carrera por el espacio. Este tercer momento es sin duda, el de mayor importancia para nuestro análisis en cuestión. La aparición de lógicas aéreas, respecto a las territorialidades, trae consigo un arsenal de tecnologías, tanto materiales como lingüísticas; se desarrolla un campo semiológico enorme que se distancia de la tierra cercada, de la ubicación única y comienza a asociarse con concepciones como lo disperso, lo múltiple y claramente con lo inubicable. Todas estas nociones pasan de una u otra forma a la política contemporánea, son reorientadas con el auge del capitalismo, constituyendo dispositivos de aplicación. No es extraño que en este nomos actual, enraizado en la concepción de lo aéreo, de lo sin lugar único, aparezcan construcciones como la vigilancia, el control, la tortura, el silenciamiento; millares de constructos que se basan en lo no localizable, en esa “mano negra” que todo lo mueve. Está claro que el soberano no está físicamente en todos lados, pero genera esa sensación en los habitantes del territorio cercado (No al rey en su posición central, sino a los súbditos en sus relaciones recíprocas), Foucault refiere lo siguiente acerca de este desarrollo en las tecnologías de poder:

“La nueva tecnología de poder no tiene que vérselas exactamente con la sociedad (o, en fin, con el cuerpo social tal como lo definen los juristas); tampoco con el individuo/cuerpo. Se trata de un nuevo cuerpo: cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no infinito, al menos necesariamente innumerable. Es la idea de *población*. La biopolítica tiene que ver con la población, y ésta como problema político, como problema a la vez científico y político, como problema biológico y problema de poder, creo que aparece en ese momento”²¹

²¹ Foucault, Michel. “Clase 17 marzo de 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

Controlar hoy el territorio como en los viejos imperios europeos, cercando límites y defendiendo fronteras ya no es necesario. Importa el espacio en tanto el sujeto que lo habita, en tanto que sujeto-población, el cual tiene la posibilidad de desplazarse en él. Lo anteriormente dicho, se explica en la medida que se comprende el poder no tanto como un objeto que alguien posee, sino como un flujo que transita entre nosotros, que presenta la posibilidad de afectarnos en cualquier momento, tanto al recibirlo como al ejercerlo:

“El poder, creo, debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que sólo funciona en cadena. Nunca se localiza aquí o allá, nunca está en las manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien. El poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella, los individuos no sólo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y también de ejercerlo. Nunca son el blanco inerte o consintiente del poder, siempre son sus relevos. En otras palabras, el poder transita por los individuos, no se aplica a ellos”.²²

Aparece entonces la importancia del territorio en cuanto al sujeto que habita, y ya no el valor inmanente de la tierra. Esta es la lógica, sustentada en el estado de excepción, que genera la dictadura, la importancia del territorio se comprende dependiente de los sujetos que participan en esta, por lo tanto, lo que buscan las dictaduras, es tener bajo control a estos cuerpos, constituyéndolos, lo más posible, como vidas desnudas. Es el tránsito ya comentado de la política a la biopolítica. Se hace evidente la importancia del soberano, en este caso del dictador, debido a que materializa, a modo de institución, la potencia de hacer morir y dejar vivir. Cuando nos referimos a matar, no solo hablamos de dar muerte directa, sino también de un: “asesinato indirecto: el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo, etcétera”²³. Es así, que de aquí en adelante, me enfocaré en profundizar las formas en que el contexto dictatorial desplaza el discurso de Rodrigo Lira a una condición marginal, sin antes

²² Foucault, Michel. “Clase 14 enero de 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 38. Impreso.

²³ Ídem.

claro, dejar una imagen a través de algunos versos de *Testimonio de Circunstancias*, donde podemos rastrear rasgos de lo anteriormente desarrollado :

Y ya que aquí residimos
es porque aquí hemos sido paridos
sin haberlo elegido de antemano
según parece, oh hermanos humanos
tal vez, tal vez habiéndonos merecido tal cosa
y, algunos, y yo diría
la mayoría
sin poder elegir tampoco el lugar
desta esférica superficie desta redonda plana tierra
en el cual residir vivir o sobrevivir o subvivir
pero sí se puede optar si uno realmente quiere
por hacer cualquier viaje, de polizón o pasajero
a cualquier parte incluso al más allá
si se puede optar por abandonar esta residencia
aunque sea por un ratito
porque pudiese ser que los hindúes
tuvieran razón, y volvamos a nacer
de nuevo
sobre esta tierra de mierda.

Cada uno de nosotros
vive sobrevive o subvive a su manera
y, aunque no vivas como quieras
como quieres quisieses o quisieras
vives sobrevives subvives
aquí resides
por mientras pasa el tiempo que te separa de la muerte
suceso que también te sucederá aquí
(aun cuando después asuntes al cielo en cuerpo y alma) [...] ²⁴

²⁴ Lira, Rodrigo. p. 54.

Ya que entendemos la importancia otorgada al control de los sujetos que habitan una espacialidad determinada, bajo el estado de excepción presentado en dictadura, es importante atender la dimensión discursiva de la obra de Rodrigo Lira, es decir, cómo está circunscrita la obra misma a esta serie de elementos de control y desplazamiento. Lo primero que debemos establecer, es que la escritura poética está atravesada por una serie de discursos, tanto de manera interna como externa, la aparición de estos, determinará, claramente, la ubicación que le corresponde. Sabidas son las variantes internas en el discurso/collage que construye a partir de enciclopedias, recortes de diarios, mucha *contra cultura del pop* y *el pap art* como decía Lihn, entre tantas otras, pero a este tema me referiré detenidamente en el capítulo 2. Lo que me interesa en esta parte es analizar cómo se prefigura la dimensión periférica del discurso poético de Lira, debido a las fuerzas ejercidas por otros discursos de carácter oficial, como lo es el discurso médico, cultural y político. La importancia de la dimensión discursiva en la obra de Rodrigo Lira es, aunque no lo parezcan, de radical importancia. Siguiendo en la teoría a Foucault podemos decir que:

“El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo: es también lo que es el objeto del deseo: y ya que —esto la historia no deja de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas y los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.”²⁵

Tres son los discursos que he escogido para evidenciar el posicionamiento descentrado de la escritura de Lira; estos son el discurso médico, el discurso cultural y finalmente el discurso político. Claramente estos tres factores están intrínsecamente relacionados, funcionan como dispositivos que permiten mantener bajo control cualquier potencialidad que desregule el sistema. En dictadura se hace necesaria la configuración de dispositivos que modifiquen las conductas de quienes están sometidos, estos (los dispositivos) deben cerciorar que el poder no se vuelva franqueable,

²⁵ Foucault, Michel. “Historia de la medicalización”. *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. Ed. Y Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. La Plata, Argentina: Editorial Altamira, 1996. Impreso.

vulnerable. Esta serie de dispositivos de control no son nunca localizables en un punto fijo, están actuando como fluctuaciones; están en directa relación con el concepto de poder, nadie lo tiene, no se contiene en algo o alguien, es transversal no vertical. Preciso es recordar que el poder funciona en forma de red, de mecanismos sociales que están en circulación, pero que a momentos adquieren materialización en instituciones (hospitales, colegios, universidades, cárceles) o inclusive en profesiones (medico, profesor, policía). Entendemos por lo tanto que el ejercicio del poder funciona a partir de lógicas difusas que poseen realizaciones prácticas, es por esto que no es extraño dejar de hablar del poder, sustituyéndolo por su plural, al respecto Barthes indica lo siguiente

“Pero ¿y si el poder fuera plural, como los demonios? "Mi nombre es Legión", podría decir: por doquier y en todos los rincones, jefes, aparatos, masivos o minúsculos, grupos de opresión o de presión; por doquier voces "autorizadas", que se autorizan para hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia. Adivinamos entonces que el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, los juegos, los deportes, las informaciones, las relaciones familiares y privadas, y hasta en los accesos liberadores que tratan de impugnarlo: llamo discurso de poder a todo discurso que engendra la falta, y por ende la culpabilidad del que lo recibe.”²⁶

Uno de los primeros dispositivos o tecnologías de poder en desarrollarse, fue la que respecta al control de la vida biológica de los individuos, poder que recae en el discurso médico. Históricamente se ha visto que una de las preocupaciones principales de los estados modernos, está relacionada con la salud de quienes viven en determinado territorio: el control de la natalidad, la aparición de los hospitales y las clínicas, el trato con los ancianos, etc., grafican claramente esta preocupación. La medicina se establece como biopolítica en la medida que ésta busca regular el cuerpo de los sujetos de una sociedad, en la medida que establece la norma y decide quienes están dentro y quienes fuera. Sabemos claramente, la historia lo ha documentado, que el interés por el cuerpo biológico de la población, al alero del capitalismo, a finales del siglo XVIII y principios

²⁶ Barthes, Roland. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. pp.117-118. Impreso.

del XIX, surge en la medida que el cuerpo adquiere un valor de intercambio. El cuerpo es de por sí la fuerza productiva, la fuerza laboral, por lo cual, se hace fundamental su cuidado: “El control de la sociedad sobre los individuos no se opera simplemente por la conciencia o por la ideología sino que se ejerce en el cuerpo, con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo importante era lo biológico, lo somático, lo corporal antes que nada”²⁷. Progresivamente esta asociación de fuerza productiva y salud comienza a tomar mayor importancia, más aun con el eminente desarrollo de la urbanización, es así como vemos las primeras campañas de higiene pública, desarrollo de viaductos, hospitales, clínicas, etc.

Entendiendo esto, ¿no funciona la medicina como un dispositivo de control al poder ejecutar juicios de normatividad como “sano” y “enfermo”?; ¿no recae una jurisprudencia sobre un grupo de iniciados quienes, adoctrinados en una serie de reglas y ejercicios pueden categorizar ciertos sujetos? La disciplina médica toma entonces un poder enorme a nivel social, debido a que porta una verdad y esta verdad puede y debe ser ejercida sobre una población:

“El poder nos somete a la producción de la verdad y sólo podemos ejercer el poder por la producción de la verdad. Eso es válido en cualquier sociedad, pero creo que en la nuestra esa relación entre poder, derecho y verdad se organiza de una manera muy particular. Para marcar, simplemente, no el mecanismo mismo de la relación entre poder, derecho y verdad sino la intensidad de la relación y su constancia, digamos lo siguiente: el poder nos obliga a producir la verdad, dado que la exige y la necesita para funcionar; tenemos que decir la verdad, estamos forzados, condenados a confesar la verdad o a encontrarla”²⁸

Este poder dogmático de la medicina recae sobre el cuerpo Rodrigo Lira, al diagnosticar su “*esquizofrenia* hebefrénica”, restando cualquier valor posible a su discurso. El diagnostico medico mencionado, es evidentemente un factor emplazador de cualquier discurso posible emitido por el “enfermo”, se le resta credibilidad, realidad, por ende se efectúa un acto de poder sobre su discurso, emplazándolo casi a un

²⁷ Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992. p.15. Impreso.

²⁸ Foucault, Michel. “Clase 14 de enero 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 34. Impreso.

silenciamiento. Si igualamos arbitrariamente la esquizofrenia a la locura (entendiendo ambas como anormalidades médicas), resuenan palabras de Foucault:

“Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autenticar una partida o un contrato, no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permitir la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo”²⁹

Podemos rastrear este emplazamiento recientemente comentado en la misma obra, además es necesario mencionar que se infringe un poder sobre Lira no solo a nivel discursivo, no solo encontramos una violencia simbólica, recordemos que fue sometido en reiteradas oportunidades a electroshocks y continuas visitas a centros psiquiátricos:

[...] *Pero, a Vd. y U. S. advierto*
que, en verdad,
no soy un LOCO
a pesar de las etiquetas
vulgarmente llamadas diagnósticos
que me han aplicado
especialistas, y de los destacados
humedeciendo la goma de las etiquetas
con esponjas plásticas
las manos enguantadas en látex

- *polvo talco al ajustarse los guantes de látex*
- *alcohol desnaturalizado en las esponjas plásticas*
- *blanco inmaculado en los delantales sacerdotales*
- *líquido o pasta conductor(a) en las sienas o el cráneo*

(según se trate de E.E.G. o E. Sh. (1)

*tales por cuales-) (1) Electro encefalograma; Electroshock [...]*³⁰

²⁹ Foucault, Michel. . *El Orden de Discurso*. Tusquets Editores, Barcelona. 1987. p. 16. Impreso.

³⁰ Lira, Rodrigo. p. 54.

El espacio cultural que le corresponde es otro de los factores que no podemos pasar por alto. Cuando me refiero al espacio cultural estoy afirmando exclusivamente su condición como escritor, específicamente como escritor emergente. Si bien la crítica considera a Rodrigo Lira como la síntesis escritural de dos corrientes importantes en la poesía chilena (Nicanor Parra por un lado, Enrique Lihn por el otro), es un comentario que se puede hacer ya con una cierta distancia y en tanto que se relaciona con otros factores históricos distintos del contexto de producción de los textos mismos. A Rodrigo Lira siempre le correspondió una posición periférica en contraste con los grandes estandartes de la escritura del país, si bien había ganado algunos premios de poesía universitarios, no dejaba de abandonar la sombra correspondiente. Es cosa de detenernos un momento en la anécdota que refiere Lihn en el prólogo al *Proyecto de obras completas*. Lihn comenta que mientras el celebraba su cincuentenario en una triple tanda, como todo un autor consagrado, en lugares como la “Galería Época” y en el Goethe Institut; Lira, por otra parte, quiso celebrar su trigésimo aniversario con un recital que se dio en una biblioteca pública, ocasión en la cual, inclusive hizo una parodia del mismo Lihn. Este hecho demuestra claramente los espacios que le correspondían a cada cual, Lihn en el centro, Lira en la periferia, quizá la misma ubicación que en ese momento tenían autores como Diego Maquieira, Claudio Bertoni o Roberto Bolaño o Gonzalo Muñoz, en mayor o menor medida. La posición cultural de Lira se suma a su condición de estudiante, de enfermo y de un sujeto bajo una dictadura, más descentrado imposible, imposible es postular un sujeto histórico más a la intemperie que Lira. El concepto de abandonado se aplica a la perfección, como ese sujeto fuera de la banda, el que no tiene banda. Deleuze plantea que: “Las manadas, las bandas, son grupos de tipo rizoma, por oposición al tipo arborescente que se concentra en órganos de poder”³¹. En el acercamiento de Lira a Lihn, podemos rastrear su último intento de pertenecer o conformar una banda, de desprenderse de esa orfandad, elemento que percata tarde el bate consagrado, motivo por el cual emerge la melancolía en las primeras palabras del prólogo. Para graficar la sensación que postulo del intento de Lira, me gustaría apuntar algunas líneas:

“Había que comprenderlo, de una vez y para siempre: para nosotros, la vida no consistía en seguir majaderamente las huellas de papá y mamá. No podíamos repetir el ejemplo que nos daban. No tenía sentido construir nada puertas

³¹ Deleuze, Gilles (cit. En Agamben, 1998, p.365)

adentro. No con ellos. No allí dentro. Nuestra única posibilidad radicaba en buscarnos a nosotros mismos, puertas afuera. En construir algo *entre* los huachos, *por* los huachos y *para* los huachos.” “*Estaba claro: teníamos que apandillarnos o morir.*”³²

De la manera de descentramiento aplicada por el discurso político no mencionaré nada puntualmente, ya que todo ha sido explicitado en la explicación del contexto dictatorial.

II.1-. Sobre el aparato teórico:

Al momento de elegir un aparato teórico con el cual productivizar el estudio de la obra de Rodrigo Lira, es necesario que éste atienda a las relaciones históricas anteriormente mencionadas, un esquema teórico que permita traer a discusión elementos de distintas áreas, tanto discursivos como extradiscursivos; tanto retóricos como históricos y que junto con esto permita postular una dimensión política de la obra en cuestión. Creo que los estudios que se han hecho en torno a la obra de Lira, de alguna u otra manera, se han distanciado de este trabajo global, atacando exclusivamente su dimensión lingüística o por otro lado su dimensión biográfica. Como lo explicité en un comienzo, la obra de Lira tiene como fundamento la indistinción de estas dos categorías. Es por eso que he escogido el neobarroco como eje analítico fundamental de mi estudio aclarando de antemano, que lo que busca el trabajo, antes que una inscripción, o nueva categorización de la obra, es una lectura más profunda y acabada.

Complicado es presentar la teoría del neobarroco latinoamericano como un marco teórico de escritura, aplicable a una obra en particular, sin antes establecer cuáles son los objetos y fundamentos epistemológicos que sustentan a dichos conceptos. Hablar de neobarroco, nos obliga de una u otra forma a referirnos al concepto de barroco y construir las constantes y divergentes entre ambos términos. Hay que hacerse cargo del “primer barroco”, como lo llama Severo Sarduy³³, antes de referirse a un neobarroco. Para Severo Sarduy, el barroco propiamente tal, se entiende bajo una dimensión poético-política y no sólo en su uniformidad estética, aclaración fundamental

³² Salazar, Gabriel. *Ser niño huacho en la historia de Chile durante el Siglo XIX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006. p.45. Impreso.

³³ Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

que estructurará el acercamiento teórico: barroco es una conjugación entre lo estético y lo histórico. No se trata de rastrear un “estilo” o “síntomas” del barroco en obras particulares, o establecerlo como un “gusto de época” como señala Omar Calabrese en su trabajo *La era neobarroca*³⁴, ya que esto conformaría un trabajo superficial y meramente de categorización, desatendiendo tanto a su dimensión política como epistemológica. Es necesario distanciarse de las obsesiones del método y la forma, que nos establecen como objeto único la conformación de un aparato teórico operativo, que constantemente nos nublan la comprensión cabal y profunda, tras la oscuridad del término barroco. Por otro lado, lo que se busca en este trabajo es evidenciar los mecanismos poético-políticos presentes en la obra de Rodrigo Lira. Antes que adscribir cierta obra a un conjunto de secuencias semiológicas, antes que trazar un mapa, donde cada coordenada esté delimitada, prefiero desarrollar el concepto de cartografía, es decir, evidenciar los lugares por donde se desenvuelve dicha escritura, quedándonos siempre con la huella y lo difuminado antes que con certezas o conclusiones cerradas.

Severo Sarduy en sus *Ensayos generales sobre el Barroco*, establece claramente la relación entre la estética barroca, en sus distintas realizaciones históricas, y el sistema científico presente en dichas épocas. Mantiene como tesis central, que la producción artística porta, casi como material genético, la misma estructura de la o las hipótesis que configuran la cosmovisión de una sociedad en determinado espacio histórico. Es así como la realización del barroco da cuenta de: “la racionalidad con que el hombre comprende su propio lugar en el universo y establece los fundamentos epistemológicos a partir de los cuales organiza todo su pensamiento”³⁵. Se trata claramente de una presuposición de un vínculo relacional acrónico, desjerarquizado y desmotivado entre el discurso científico de una época y las producciones artísticas de la misma, Sarduy llama *Retombée* a esta relación recientemente presentada. La contaminación indiferenciada de un discurso en el otro, nos hacen comprender la posibilidad de configurar un discurso último, de carácter cosmológico. El concepto de “universales imaginarios” que desarrolla Sarduy, viene a aclarar la propuesta cosmológica del pensamiento. Define universales imaginarios o axiomas intuitivos como los modos de imaginar o concebir el mundo, las formas de lo imaginario que pertenecen a la *episteme* de una época, de modo

³⁴ Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. 1998. Impreso.

³⁵ Martínez, Luz Ángela. “Ciencia, Signo y Racionalidad Barroca: Siglo XVII” En: *Dinámicas de la exclusión e inclusión en América latina. Resistencias e identidades*. Santiago: LOM, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2005. Impreso.

que están tan propensas a aparecer en la ciencia, en el arte o en cualquier discurso posible de una época. Entender el discurso desde lo cosmológico, es configurar una línea donde todo confluye, en uno de sus ensayos apunta lo siguiente: “Hoy, la cosmología es la línea del horizonte en que todo se encuentra, en que todo se refleja. También ese límite, emisor de luz, que suscita todo posible reflejo”³⁶

La emergencia tanto del barroco, como la del neobarroco, tienen como origen común, un momento histórico puntual, marcado por inestabilidades científicas y sobre todo, por un corte epistemológico radical. Podemos observar que lo que conocemos como primer barroco, es el barroco histórico del siglo XVI-XVII, del que podemos desprender una serie de conflictos a nivel de lógicas culturales de carácter científico y simbólico, que calan profundo en la conciencia del hombre de época. Por una parte lo que respecta a las ciencias: la asimilación de los postulados astronómicos de Copérnico y Galileo, trayendo a escena el desplome de la teoría geocéntrica ante la evidencia heliocéntrica; Kepler anuncia la elipse como figura de desplazamiento de los astros (desmintiendo el movimiento circular, al percatarse del movimiento de Marte); Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea; en definitiva, lo que entendemos como “Revolución Científica” o “Nueva Ciencia”. Esta última parte a mediados del siglo XVI, viene a cristalizar en el XVII causando estragos en la conciencia de los sujetos, desmontando la tradicional y desgastada ciencia medieval, pero por sobre todo destronando el ordenamiento espacial en base al poder de la Iglesia.

En el orden de lo simbólico: la crisis de la Iglesia cristiana a manos de la Reforma y las constantes oleadas científicas recién mencionadas, restaron poder al ordenamiento en base a las *Sagradas Escrituras*; la ciudad se descentra, perdiendo su estructura ortogonal; la literatura renuncia a su nivel denotativo; y finalmente, por qué no decirlo, aunque el mismo Sarduy no lo considera dentro de su análisis, el “descubrimiento del Nuevo Mundo”, trae consigo la evidencia máxima de la crisis del hombre moderno. Con el encuentro de los dos mundos presenciamos el desarme de la ecúmene cristiana, donde se establecía la correlatividad entre la estructura trinitaria divina (Padre-Hijo-Espíritu) con la terrenal (África-Europa-Asia). Los siglos XVI y XVII cargan con la obligación de relacionarse con esta “zona tórrida”, que presenta una nueva naturaleza y que sin duda alguna enraíza el desajuste en el entendimiento

³⁶ Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

europeo. A modo de recapitulación, la crisis europea del siglo XVII, pasa por una derogación de modelos de entendimiento, el geográfico, el anatómico y fundamentalmente el cosmológico, esta serie de conflictos aparecerán, de manera indirecta, en las distintas manifestaciones artísticas del momento.

Para Sarduy, el barroco en Latinoamérica se habría manifestado con Lezama Lima (considera el Barroco de Indias pero no se detiene a desarrollarlo de buena forma), desde ahí monta su reflexión del barroco contemporáneo. Éste mismo entiende que hay dos grandes elementos transversales en cualquier aparición del barroco, por un lado el problema con el “objeto perdido”: vacío irremediable sobre el cual productiviza la escritura neobarroca, sin nunca poder llegar a atrapar; y por otro lado, la amenaza y parodia de todo orden instalado; elementos fundamentales cuando se quiere establecer los patrones de un neobarroco latinoamericano. Como lo comenta Perlongher, el barroco y el neobarroco atacan en el plano de la forma, develando, sin embargo, una especie de misterio profundo, un enigma, una especie de vacío sobre el cual se montaría esta voluptuosidad formal.

Ahora bien, al momento de dar cuenta de la actualización del primer barroco en un barroco latinoamericano contemporáneo, nuevos elementos vienen a configurar la crisis epistemológica o inestabilidad histórica, un nuevo quiebre vendría a determinar este contexto de producción en el cual la inestabilidad se radicaliza. Este quiebre epistemológico estaría dado por una serie de fenómenos políticos y sociales caracterizados por un intenso ambiente de violencia que se constituyen como hecho, en las sucesivas dictaduras militares presentes en los Estados sudamericanos, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Uno de los casos representativos de dictaduras en Latinoamérica, es Chile, entre los años 1973 y 1990, que presenta una crisis colectiva de los sujetos bajo el régimen y que claramente prefigura una serie de formas discursivas particulares que atenderán este evento. Este contexto de violencia, represión y control, explicitado anteriormente, permite postular la emergencia de una “racionalidad barroca”, en las distintas manifestaciones artísticas, poéticas y literarias de la época. Estas obras estarían marcadas por la reestructuración de sus lógicas, al tener que adecuarse al momento histórico presente, lo que genera un desarrollo de otro tipo de subjetividades, en las que algunas disponen el espacio como enfrentamiento político e ideológico desde otro lugar que no sea la calle misma, sino la configuración de lo simbólico. Podemos rastrear un fuerte trabajo con el lenguaje, con los modos de

exposición de las obras y con los referentes literarios que se actualizan. Los distintos mecanismos utilizados en la obra misma, la manera en que se hacen evidentes los rasgos de esta racionalidad barroca son los que trabajaré en el segundo capítulo.

III-. Capítulo 2: Configuración de mecanismos neobarrocos:

Importante a la hora de hablar de “neobarroco”, es prestar atención a la problematización que se hace del concepto mismo de barroco. Más allá de una simple actualización de secuencias semiológicas, sustentadas en el prefijo “neo”, la emergencia del término nos conduce a establecer el barroco como un elemento que supera la restricción de un momento histórico, convirtiéndose así, en una categoría “trans-histórica”, esto quiere decir, que si bien conocemos el barroco europeo del siglo XVII y XVIII, comentados previamente, con sus características y disposiciones estéticas, éstas no serían más que una forma de responder a una sensibilidad mayor, posible de ser asociada a obras de distintas coordenadas históricas, en este caso, una serie de obras desarrolladas en Latinoamérica desde el siglo XX hasta nuestros días. Debemos entonces rastrear cuál o cuáles son los elementos que permiten afirmar una reaparición del barroco en la actualidad y por sobre todo en Latinoamérica, como es factible presentar la tensión entre el barroco histórico europeo y las estéticas escriturales contemporáneas; por ende, nos embarcaremos en una tarea de carácter arqueológico, no en el sentido de buscar un origen sino una descripción intrínseca de los monumentos, esto es, de los discursos, donde al iluminar distintas zonas en los textos y sus múltiples relaciones, podremos postular la conformación discontinua del barroco latinoamericano contemporáneo o “neobarroco”.

Si seguimos a Néstor Perlongher en el prólogo a *Medusario*³⁷, sería José Lezama Lima, puntualmente con su obra *Paradiso*, quien “desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras.” Desde la muerte del barroco europeo en el siglo XVIII a manos del neoclasicismo, no sabemos nada sobre éste, hasta finales del siglo XIX, cuando aparece el término “neobarroco” asociado a características del *art nouveau* o modernismo, quienes pusieron en tela de juicio el utilitarismo contable del burgués³⁸. La vía de llegada del barroco a América según

³⁷ Perlongher, Néstor. Prólogo a *Medusario*: Muestra de poesía latinoamericana. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. Impreso.

³⁸ La referencia que entrega Perlongher para levantar esta idea, es la de Gustavo R. Hocke, *Manierismo como laberinto*, Perspectiva, Sao Paulo, 1986.

Perlongher estaría dada por España “donde García Lorca y la generación del 27 lo reivindicaban, entusiasmados por los festejos del tricentenario gongorino” precisa aún más “El encuentro de los jóvenes poetas de *Orígenes* con Juan Ramón Jiménez toma así el valor de un acontecimiento genealógico. Impulsionado por estos poetas estetizantes, el barroco prende en Cuba”.

El problema que levanta Perlongher ante esta escueta seguidilla del concepto neobarroco, es que posterior a la aparición de dicho concepto, todo fue leído desde el barroco “(...) el surrealismo, Artaud...El cubismo (...)”. Este problema evidencia la ausencia de un método delimitado que posibilite la aplicación rigurosa y/o funcional de los elementos del barroco como marco teórico de una obra en particular, debilitando así las posibles lecturas o alusiones del barroco, al no presentarse una justificación teórica más relevante que el mero capricho estético. Sarduy en uno de sus ensayos, que a continuación comentaré, pretende hacerse cargo del problema e ir más allá, no se trata de una simple categorización, el marco teórico que se genera no es el fin, sino un medio que aumenta el grado de profundidad en la lectura.

“Barroco y Neobarroco”³⁹ es un ensayo fundamental en el sistema teórico sarduyano a la hora de configurar un esquema operatorio preciso, que sea aplicable a una obra en particular. En este ensayo Sarduy establece que, para referirse al arte latinoamericano actual, y a esta serie de características que portarían ciertas obras que han sido relacionadas con el barroco, es necesario delimitar el concepto de barroco (antes que ampliar o metonimizar dicho concepto), si no se quiere terminar en un fraseo terminológico infinito y arbitrario por lo demás. Es sin duda una de las herramientas más útiles en el enrevesado sistema teórico, ya que tiene como finalidad codificar e identificar operaciones semióticas pesquisables en la lectura atenta de una obra. En este caso en particular, confrontaré este modelo teórico con la obra de Rodrigo Lira, en busca de elementos que a mi entender, permanecen poco trabajados en el texto. Reitero que, antes que adscribir la obra de Lira a una estética barroca o neobarroca, lo que busco más bien es delinear el trazado de estas operaciones o mecanismos, que me parecen pertinentes a la hora de productivizar una lectura política de sus escritos bajo un régimen dictatorial. Buscaremos entonces los modos de articulación de una serie de mecanismos semiológicos bajo un contexto histórico de cercamiento (presentado en el

³⁹ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

primer capítulo), con la finalidad de rastrear esa “racionalidad barroca” en la escritura de Lira, racionalidad que por lo demás se configura como el rasgo fundamental a la hora de hablar de enfrentamiento al poder imperante en su contexto histórico.

La primera precisión que hace Sarduy respecto de la obra barroca, es que ésta debe ser entendida desde el concepto de artificio, es decir, entender la obra literaria como una serie de procedimientos que buscan por sobre todo, torcer la dimensión transparente y presentadora del mundo. El ejercicio de la obra barroca es el de representar y no el de presentar. La obra barroca se conformaría entonces como un cuerpo retórico que no considera disponible el mundo representado como contrariamente lo quiere mostrar el lenguaje cotidiano, es desde aquí que se habla de un lenguaje del derroche y la inutilidad, ya que no se supedita a la función comunicativa. El arte barroco repudia las formas que sugieren lo inerte, lo permanente, lo fijado; colmo del engaño. Enfatiza el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, dinámica de fuerzas figurada en fenómenos. Es un arte de la abundancia del ánimo y de las emociones, que no son jamás transparentes.

Se diferencia así de lecturas más tradicionales, como la de Eugenio d’Ors⁴⁰. Para éste último, el barroco se comprende como una vuelta a lo primigenio, barroco en tanto que naturaleza, afirma d’Ors, refiriéndose a la obra de Churriguera, que “el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido”, lo que buscaría el barroco sería “...lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez...”

Sarduy descarta de plano esta línea teórica, afirmando que “El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza” (Sarduy, 1387). Qué manera más evidente de ejemplificar el concepto de artificio de la obra barroca, que revisar el trabajo que éstas hacen con el lenguaje. El lenguaje barroco establece un corte radical con lo denotativo, abandona o relega la función comunicativa del lenguaje, constituyendo un *entretendido de alusiones y contracciones rizomáticas*, antes que un texto unívocamente significante. En este sentido, la escritura barroca no responde a la unidireccionalidad del mensaje comunicativo que permite la codificación y posterior decodificación, si no que por el contrario, dinamita el proceso comunicativo a través de una serie de procedimientos

⁴⁰ Ors, Eugenio d’. *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, Alianza. 2002. Impreso.

claramente maquinados, pensados por el escritor, que ponen en crisis la construcción del referente.

Lo que hace el lenguaje barroco es desmentir la transparencia y comunicabilidad del lenguaje natural o cotidiano, que plantea una sintaxis recta, permitiendo la adquisición de un sentido y finalmente una significación (Remárguese el singular de lo dicho, **una** sintaxis = **un** sentido = **una** significación). Es incluso posible afirmar que el lenguaje, en su dimensión más clara, sin ninguna adjetivación posible, se presenta como el artificio más evidente, ya que al nombrar nunca se llega a presentar el referente, sino que solo se designa el mismo, en palabras de Sarduy: “quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente”. Es así que se entiende el barroco como una de las estéticas que más trabaja el desbarajuste de la comunicación, al poner en conflicto sus axiomas fundamentales ya sea la dicotomía nombrante-referente o el tan cuidado por los estructuralistas “signo lingüístico” (significado-significante)⁴¹.

En síntesis, Sarduy ha mostrado cómo el barroco opera desde una reflexividad interna. Es justamente esta “puesta en escena de la utilería”, en palabras del cubano, la que hace del barroco un lenguaje del derroche y la inutilidad, en tanto su despliegue no cumple con la función comunicativa propia de la lengua natural, sino que se dirige hacia la retorsión de esa transparencia. Lo excesivo del lenguaje barroco, entonces, recae en su insubordinación a la función presentadora del mundo, aquí radica su condición de artificio. La obra es eminentemente artificio al hacer de la palabra su forma y su contenido, contorsionando la estructura del signo lingüístico hasta el destajo, Perlongher comenta al respecto: “En esas contorsiones, las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados, y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación”. Haciendo dialogar las palabras de Sarduy sobre la “puesta en escena de la utilería” con otras de Barthes, podemos destacar la dimensión dramática que aparece del lenguaje en la obra barroca, ya que no solo se utiliza el lenguaje, sino que se vuelve tema, forma y fondo, pluralizando las lecturas posibles, abriéndola a lo múltiple, a la diferencia: “En la medida en que pone en escena al lenguaje —en lugar de, simplemente, utilizarlo—, engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a

⁴¹ Desde aquí mismo se podría establecer una relación con el hermetismo, en la medida que hace impracticable la exégesis en su sentido más estricto, “indetenible subversión referencial” en términos de Saúl Yurkievich.

través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático.”⁴²

La extrema artificialización evidenciada en algunos textos, por sobre todo en textos recientes de la literatura latinoamericana, servirían, según Sarduy, para “señalar en ellos la instancia de lo barroco.” Podemos distinguir en esta artificialización, tres mecanismos, estos son los de: sustitución, proliferación y condensación; los cuales pasaré a revisar en relación con la obra de Rodrigo Lira.

III. 1. Artificialización por sustitución: El significante que corresponde a un significado dado, es sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él, y que sólo en el contexto de la obra- escritura, plástica o arquitectura- corresponde al primero en el proceso de significación. Es claramente una variación a nivel del signo lingüístico que postularon los estructuralistas, que establece correlativamente un significado a un solo significante. Lo que produciría este mecanismo sería la “Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo <<desperdicio>> veremos que no por azar es erótico”⁴³. A continuación citaré un poema de Rodrigo Lira para ver como se aplica en su escritura:

[...]

“Tengo pensado confeccionarle alguna misiva cuando tenga un tiempito
(la verdad es que no me gusta demasiado y no sabe moverse al caminar)
Arrebola la cafetería y me sale hasta en la sopa, me encanta su nariz exacta
Sé de buena fuente que hacia mí es péndulo entre miedo y amor
En el fondo le tengo rencor, supongo, y me gustaría violarla violentamente (5)
La verdad es que no pude contenerme y jugué el estúpido juego de siempre
y perdí la mano
Manco, cómo podría masturbarme, y casado no haría falta, yo supongo, digo yo
Volvió con su novio, después de esa semana de plazo salieron
La dejó en su casa, él chocó su auto (10)
parabrisas en cerebro -novio no vio árbol, o poste- y una postal desde Baires

⁴² Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. p. 125. Impreso.

⁴³ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

habría bastado
(era la tempranera del paraná niña primera amanecida flor)
Debería haberme casado con ella aunque no fuera marilyn monroe ni mi mamá.
He pensado seriamente matarla carnearla salarla o írmela comiendo a lo largo
de un año
Supongo que los vecinos sospecharían algo cuando aparecieran
maceteros con flores y cuadros secándose al sol”⁴⁴

[...]

En el poema anterior se aprecia desplegado el artificio de sustitución en varios de sus versos, por motivos prácticos numeraré los versos al momento de referirlos. Ya en el verso cuatro podemos apreciar una sustitución, al referir al concepto de péndulo, definido denotativamente como: “Cuerpo grave que puede oscilar suspendido de un punto por un hilo o varilla”⁴⁵, para referirse al movimiento de una persona en relación al hablante lírico. Sustituye la materialidad del objeto “péndulo” y lo reemplaza por “una mujer”. La carga semántica que Lira selecciona del objeto es la del movimiento del péndulo, es decir, la oscilación, la cual se entiende como el movimiento entre dos o más puntos espacialmente diferentes. Esta característica oscilante del péndulo es afectada por la intencionalidad del escritor, por el juego mismo, sustituyendo los puntos entre los que se desplaza el péndulo, por dos coordenadas inmateriales, las de “amor” y “miedo”. Esta sustitución sólo se entiende en una lectura contextual, es decir, sólo en la situación enunciativa que plantea el hablante lírico: un sujeto que se refiere al movimiento de una mujer que ama o desea (deseo que por lo demás no puede ser satisfecho). Sólo en ese contexto el significante cancelado del péndulo puede ser reemplazado por el significante “mujer”.

En el segundo caso, que consta desde el verso quince hasta el final, el mecanismo de sustitución es más complejo aún. Los versos establecen una situación en que el hablante lírico comenta la idea de “matarla carnearla salarla o írmela comiendo a lo largo/de un año [a la amada]” y genera una relación con el hecho de que los vecinos se darían cuenta de su actuar, al momento de aparecer “maceteros con flores y cuadros secándose al sol”. Al relacionar estos dos elementos, por un lado el potencial asesinato e

⁴⁴ Lira, Rodrigo. p.45.

⁴⁵ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (RAE) - Vigésima segunda edición. Digital.

ingesta de la amada y por otro la posterior aparición de maceteros y cuadros, ocurre que se presenta algo más que una simple permutación, es más que un corte entre lo nombrado y su referente. La sustitución adquiere un valor mayor, a nivel de imagen, se lleva al máximo el mecanismo de sustitución al expulsar el significante normal y hacer ingresar otro que nada tiene que ver en su lugar. Cuál es el punto de encuentro de los “maceteros con flor” con el asesinato de una muchacha. Qué relación lógica, cerrada, única y causal, puede haber entre los cuadros pintados secándose al sol con el asesinato de la muchacha, con el acto caníbal del hablante. Por otro lado, lo que si puede conjeturarse en el contexto del enunciado, en la situación misma del poema, son provisionales procesos de asimilación de la imagen creada, ninguno más correcto que otro. Ya no una significación mediante la lógica, la unidireccional o la subordinación de un significante a un significado, sino despliegue infatigable de juego, con finalidad en sí misma. Sarduy comenta al respecto: “Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del dialogo “natural” de los cuerpos”⁴⁶

Es factible postular en los versos comentados, la lectura de un amante que al comerse a su amada vuelve a la normalidad de su vida, es decir, a sus acciones cotidianas, al cuidado del lugar donde vive, por lo que emergen los cuadros y las flores. Es igual de válido levantar una hipótesis de lectura donde se afirme que el hecho de matarla y comérsela es la alegoría de interiorizar el fracaso y la resignación, que le permitirán al hablante seguir con su vida. O posible a contrapelo no establecer una relación lógica entre los elementos conjugados, y sólo considerarla en su posibilidad de imagen poética. Así, infinitamente, se podrían formular lecturas ancladas a un proceso de significación que deja de ser lineal para pasar a ser rizomático. Lo que ocurre con este mecanismo de artificialización por sustitución, como bien lo presenté anteriormente, es que se produce una abertura, una falla entre lo nombrante y lo nombrado; la obra retoma su carácter polisémico.

Si bien el mecanismo de sustitución se articula de manera similar al trabajo con la imagen que hacen algunas vanguardias (como el surrealismo o el dadaísmo), es necesario aclarar que manifiestan una diferencia estructural. Esta diferencia tiene que ver con la intencionalidad del mecanismo, particularmente, con la diferencia que existe

⁴⁶ Sarduy, Severo. “Suplemento” en: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987. pp. 209-212. Impreso.

entre los conceptos de erotismo y azar en relación a la construcción de la imagen. Por un lado, el trabajo de la imagen surrealista se vincula con la reelaboración del concepto de “azar objetivo”, fenómeno que resulta de la percepción y selección de elementos semánticos concordantes en la obra, pero que en la experiencia de la realidad son independientes y lejanos; intrusión de lo maravilloso en la vida cotidiana, es decir, la serie de "coincidencias" y "accidentes" que determinan nuestra vida con toda la fuerza del destino, así designa la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. El surrealismo ingresa el azar a la obra de arte mediante la imagen, el poeta libra su conciencia a las asociaciones sin control, para que las conexiones entre los objetos y las imágenes del poema surjan involuntariamente (Por lo menos este era el ejercicio de los primeros surrealistas, que posteriormente derivó en un trabajo consiente del azar). Todo lo contrario ocurre en el mecanismo de sustitución barroca, donde lo que se busca es una correspondencia del significado con la imagen o con un nuevo significante seleccionado conscientemente por el escritor. Aquí no hay azar, hay selección e intencionalidad por parte del escritor, hay juego y derroche que confirman la condición artificial de la obra barroca.

Trabajos estéticos de este orden, son los que reorientan la condición y función que le corresponde a la literatura, estableciéndola nuevamente como un campo de batallas en donde es posible negar la condición del lenguaje como una “legislación”, Barthes comenta al respecto: “El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva: *ordo* quiere decir a la vez repartición y conminación”⁴⁷. El mecanismo de artificialización por sustitución claramente cuestiona el carácter representativo de la literatura, tema no menor según el mismo Barthes, quien entiende la representación en la literatura como una fuerza constitutiva:

“La segunda fuerza de la literatura es su fuerza de representación. Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable —sino solamente demostrable— puede ser dicho de diversas

⁴⁷ Barthes, Roland: *Lección Inaugural*. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. p. 118. Impreso.

maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje).”⁴⁸

III.2.-Artificialización por proliferación: “éste consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él”⁴⁹ Este mecanismo barroco configuraría un tipo de lectura particular, usando el término de Sarduy, sería una “lectura radial”, la cual no permitiría encontrar el significante ausente, si no que inferirlo.

Sarduy destaca que las condiciones históricas del territorio americano son las más propicias para el desarrollo de este mecanismo debido a la articulación de variados factores. La fuerte mezcla cultural que ocurre en América a partir del “descubrimiento y conquista” y que se extiende, en diferentes intensidades hasta la actualidad, constituye el sustrato de recursos, lo bastante heterogéneos por lo demás, del que pueden valerse las escrituras a la hora de construir la obra. Ejemplo de esto, es la gran cantidad de material lingüístico y/o cultural que aparece tensionado en las letras actuales, ya sea en su posición central o periférica. Como lo vimos anteriormente, la obra barroca otorga gran importancia al trabajo del lenguaje y la forma, desatendiendo cualquier línea programática u oficial de escritura, la obra barroca se constituye como tejido, con diferentes capas hechas de retazos tomados de los lugares más variados, desjerarquizando cualquier relación entre estos, convirtiéndolos sólo en “materia artizable” como lo diría Lezama; en palabras de Perlongher “el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuero lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas.”⁵⁰

En el plano exclusivamente lingüístico, las letras americanas han hecho circular las silenciadas lenguas indígenas (hispano-incaico o hispano negroide, sintetiza

⁴⁸ Barthes, Roland: *Lección Inaugural*. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. pp. 127-128 Impreso.

⁴⁹ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

⁵⁰ Perlongher, Néstor. Prólogo a Medusario: *Muestra de poesía latinoamericana*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. Impreso.

Lezama), el inminente sustrato oriental (quizá tan socavado como las lenguas indígenas) y/o el fuerte influjo de lenguas con un prestigio cultural mayor en las tierras hispanoamericanas, como el Inglés, Francés, Italiano o Portugués. Así, dentro de las formas textuales que patentizan este mecanismo, podemos señalar la: “enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage”⁵¹. La aparición de los factores anteriormente mencionados en las obras latinoamericanas actuales, pueden darse de variadas formas, a través de reapropiaciones de los elementos mencionados, silenciando algunos y exponiendo otros, yuxtaponiendo los mismos, etc.; es por eso que veremos cómo se desarrolla este mecanismo de proliferación en la escritura de Lira, puntualizando las unidades que pone en escena y qué orden les otorga.

En el poema *Angustioso caso de soltería*, podemos ver como el hablante lírico desestabiliza el concepto de “esposa” o “pareja”, mediante una enumeración desmesurada de características particulares, que en su sumatoria, conformarían el referente, sin nunca enunciarlo. Lira construye un catálogo de características de una posible mujer, catálogo que escapa de lo convencional, ya que entremezcla sus más íntimos deseos con elementos objetivos y materiales. Se distancia así de la descripción denotativa de “catálogo” la cual se describe como: “Relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí.”⁵²

El texto se propone como un “POEMAANUNCIO” que simula una situación comunicativa informativa, circunscrita a los anuncios económicos de un periódico capitalino, “El Mercurio”, “que por falta de fondos no es posible incluir en alguna edición dominical”. Este texto estaría escrito por Juan Esteban Pons Ferrer “historiador y arqueólogo” que finalmente es un alter ego del autor ya que vive en “Grecia 907, Departamento 22, Ñuñoa, Santiago” dirección biográfica de Rodrigo Lira. Citaré un extracto del poema con el que trabajaré.

[...]

“CON SUMA URGENCIA

⁵¹ Perlongher, Néstor. Prólogo a Medusario: *Muestra de poesía latinoamericana*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. Impreso.

⁵² DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (RAE) - Vigésima segunda edición. Digital.

para todo servicio
se necesita
niña de mano
o de dedo (5)
o de uña -de uñas limpias, de ser posible-,
de labios de senos de nalgas de muslos de pantorrillas
y otros-as, niña de mano de pie o sentada
en posición supina o de cúbito dorsal,
boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas. (10)

En otras palabras

Un buen bello verdadero bípedo implume
-e imberbe: de sexo femenino- tricerebrado
Id est (es un decir) una mujer que disponga de tres cerebros:
-uno para ideas y pensamientos: abstracciones / lemas / e imágenes / (15)
-otro para emociones: intuiciones / afectos / y pasiones y
-otro cerebro para acciones y movimientos
posibles de entrar a funcionar en forma armónica y no-contradictoria
en el menor plazo que posible le resulte
a la tricerebrada del caso, la chica niña tipa perica paloma galla o mujer (20)
a garota menina ragazza o donna -mobile, pelo al viento
una fille or une femme femenina: con rasgos actualizados
o latentes de geisha
a girl or a woman oder eine Fraulein,
preferiblemente in her twenties : entre los veinte y los treinta, (25)
una Hija del Hombre: hermana, más que hija, del Hijo del Hombre,
o hija de un hombre con ojos de cristal y papel sellado en la piel...
(mirad, niñas: lo mismo que cantaban los jaivitas...)
hija de su madre
hoja en blanco o escrita (30)
ojos abiertos o cerrados o en blanco: cada cosa a su tiempo;
hija de quien sea, no importa demasiado en qué hilera de la pirámide social,
a qué altura estaban los ladrillos con que la construyeron
ni sus coloridos o matices o distribución de melanina, su estatura

o altura, tonelaje, desplazamiento o medidas . (35)

No se exige referencias, recomendaciones, experiencia previa, fe de bautismo, certificados de antecedentes, nacimiento, buena conducta u honorabilidad, prueba de aptitud académica, licencia de educación media o para conducir, ni título ni grado alguno. (40)

However. Ph. D.s are encouraged to apply”.⁵³

[...]

Retomando el título del poema, la situación que se desarrolla a través de los versos es el “caso de soltería”, es decir, la situación de no estar casado, puntualmente, el hecho de no mantener un vínculo afectivo, real, jurídico en el último de los casos, con una mujer. Al utilizar anteriormente el adjetivo “angustioso” encontramos la problemática de sobrellevar la soltería y la intencionalidad por parte del hablante de abandonar esta misma; como último intento de satisfacer el deseo, o quizá como sublimación a las pulsiones sexuales, construye el texto en cuestión. Entender que la manera de satisfacer el deseo de afectividad, es mediante la adquisición de una mercancía (forma en que se configura el concepto de mujer en el poema), nos conduce inmediatamente a la lógica del capitalismo avanzado, la que ingresa en Chile durante el desarrollo de la dictadura militar. La utopía capitalista nos plantea simplemente que la manera de satisfacer el deseo es mediante la adquisición de mercancías, considerándose con esto, que la relación entre un sujeto y otro es un bien de consumo. Es así como desde un comienzo, el texto aparece friccionado con su contexto, más aun, con esa imposibilidad de comunicarse con otro ser al punto de entregar y recibir afecto.

Aparece así, un significante desplazado de su significado, como ese innombrable, como la evidencia en forma de huella de ese elemento que se busca. Lo que se intenta referir en este caso, a más no poder, es la figura vaciada de una pareja, compañera o en el último de los casos una dama de compañía que le entregue afecto y sexo. Pero más que una persona en particular, más que una subjetividad en conflicto, el texto deja entrever la dificultad, en cierto contexto histórico-social ya comentado, de mantener relaciones interpersonales. *Soltero* deriva del latín *solitariŭs*, mismo étimo de *solitario*. Antes que soltería en su connotación más específica, es decir, en la condición de no casado, de no constituida su dimensión de esposo, aparece la soltería relacionada

⁵³ Lira, Rodrigo. p.45

con la soledad, el desamparo, la intemperie; condición representada durante toda la obra del poeta a través del ensimismamiento del hablante-escritor. Hay como dice Lihn en el prólogo ya comentado, una “presencia obsesiva del emisor” que inscribe su “angustioso caso de soledad”.

El objeto ausente en este caso es la soledad en relación al afecto femenino, en vez de aparecer un significante “esposa”, se construye una órbita de significantes que destacaré según los versos en los que se distribuyen. Entre el cuarto y décimo verso aparece sustituido el significante esposa por una primera órbita “el de niña” y sus posteriores cualificaciones “de mano”, “de dedo”, “de uña”, “de senos de nalgas de muslos de pantorrillas”, “de pie o sentada”, “de cúbito dorsal”; todos referentes cercanos y comunes, pero múltiples y no unívocos. Se hace un primer acercamiento hacia ese “otro femenino” mediante su fragmentación física. Particularmente se utiliza el humor negro en los últimos versos comentados para referir a la posición del cuerpo en cuestión: “en posición supina o de cúbito dorsal, / boca arriba o boca abajo o -preferentemente- a horcajadas”; donde claramente el término “horcajadas” hace referencia al movimiento sexual.

Los versos doce y trece constituyen una segunda cadena significativa de la órbita: “Un buen bello verdadero bípedo implume/ -e imberbe: de sexo femenino-tricerebrado”, que claramente llama la atención, ya que hace una descripción del significante ausente simulando una definición enciclopédica. Utiliza palabras como “bípedo implume”, “imberbe”, “tricerebrado”; correspondiente al campo semántico de las ciencias naturales. Produce con estos versos una extrañación en el lector, vacía la funcionalidad del lenguaje utilitario de las ciencias, subvirtiéndolo al engarzarlo con las formas del lenguaje cotidiano. Usa claramente este tipo de lenguaje para remarcar la distancia con el objeto ausente, la distancia que existe entre el observador y el “objeto”. Según las condiciones socio-históricas, cada vez es más difícil generar lazos de afectividad, recordemos que una de las primeras decisiones tomadas por el bando militar al momento de asumir el poder, es mantener a la gente separada, suspendiendo el derecho a junta y manteniendo a la población bajo toque de queda. Si bien temáticamente no aparece en este poema el conflicto dictatorial, está latente al revisar la distancia entre el emisor y los demás. Incluso más, como bien lo manifiesta Foucault, la mera construcción del individuo como el antagónico de lo social se corresponde con el desarrollo del poder:

“En realidad, uno de los efectos primeros del poder es precisamente hacer que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos. Vale decir que el individuo no es quien está en frente del poder; es, creo, uno de sus efectos primeros. El individuo es un efecto del poder y, al mismo tiempo, en la medida misma en que lo es, es su relevo: el poder transita por el individuo que ha constituido.”⁵⁴

Entre los versos veinte y veinticinco ocurre una yuxtaposición de unidades heterogéneas, se enumeran una cantidad de palabras en español, portugués, italiano, francés, inglés, alemán; de una manera indiferenciada, que refieren directa o semánticamente al referente ausente. Es sin duda un *collage* a base de retazos lingüísticos, que manifiestan la ya comentada angustia por abarcar de alguna manera al otro, por encontrar alguna forma de relacionarse con alguien que no sea sí mismo, en el último de los casos, por la posibilidad de referir o nombrar al otro desde alguna lengua existente como nexo comunicativo. Hacen eco en estos versos la autodescripción que hace Lira a Lihn de sus características como poeta: “Rodrigo me comunicó entonces que él no se consideraba un poeta, sino un diestro manipulador del lenguaje con facilidades para aprender idiomas”⁵⁵

Finalmente en los versos restantes de la selección, se agrega un último significante a la órbita, la poca importancia de las características específicas que debe tener la amada. El espacio de la soledad puede ser completado por cualquier forma que tome la *femme fatale*: “hija de quien sea, no importa demasiado en qué hilera de la pirámide social, / a qué altura estaban los ladrillos con que la construyeron/ ni sus coloridos o matices o distribución de melanina, su estatura/o altura, tonelaje, desplazamiento o medidas”. Una desesperación absoluta, que siempre se ve acompañada de una sonrisa terrible que hace llevadera la lectura, precisa con un pié de página lo siguiente: “Todo eso, de importar..., importa, por supuesto, pero no hay preferencias *a priori* ni prioridades”. El humor negro que despliega Lira, es como el comentario que hace Leo Spitzer acerca de Rebeláis: “estamos tan cerca de la nada que

⁵⁴ Foucault, Michel. “Clase 14 enero de 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 38. Impreso.

⁵⁵ Lihn, Enrique. “Prólogo”. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. Impreso.

sonreímos penosamente: es lo cómico grotesco que bordea el abismo”⁵⁶; o como el comentario de Nietzsche en relación a la tragedia: "Ver hundirse las naturalezas trágicas y poder reír al verlo, a pesar de la profunda comprensión, la emoción y la simpatía que se siente por ellas, es algo divino"⁵⁷.

Es en relación a esto mismo, la concepción de “amor” presentada en el texto se distingue por su particularidad, bajo ninguna medida es la persistencia del amor cortezaño, donde un sujeto bien posicionado canta a su enaltecida amada, muy por el contrario, el sujeto emerge casi en un estado febril, fragmentado e imposibilitado de cantarle al amor. El epígrafe que abre el poema, unos versos de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, dicen lo siguiente: “No las damas, amor, no gentilezas/ de caballeros canto enamorados; / ni las muestras, regalos y ternezas/ de amorosos efectos y cuidados.” Lira utiliza los versos de Ercilla pero los reorienta a su antojo, no es dejar de cantar a la amada para comenzar a cantar las hazañas de un pueblo colonizador como lo entendía el escritor español; es no cantar a la amada porque las condiciones políticas, médicas y sociales (dispuestas en el capítulo 1) impiden el canto. Recordemos unos versos de otro poema, *Grecia 907*, donde la noción de canto es reemplazada por la de un grito: “(...) Derrepente / no voy aguantar más y emitiré un alarido/un alarido largo de varias horas (...)”.

Cabe precisar, que la agrupación heterogénea de significantes no siempre conduce a un significado preciso o deducible, no es un mecanismo atado a una aparición regular y homogénea. Puede ser que el campo de palabras sólo sea una cadena abierta, en donde no se obtiene nada como resultado del proceso de decodificación. Constantemente el proceso de constitución de sentido se ve impedido, en este caso, el lenguaje se desprende de la responsabilidad comunicativa, *traiciona la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos*. Según Sarduy, lo que ocurre con la lectura radial es que se vuelve “*deceptiva* en el sentido barthesiano de la palabra; la enumeración se presenta como una cadena abierta, como si un elemento, que vendría a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrarla

⁵⁶ Spitzer, Leo. *Lingüística e historia literaria*, trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1974, pp. 20-44. Impreso.

⁵⁷ Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editoria, 1996, pp. 82-83. Impreso

terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente”⁵⁸. Así ocurre, a modo de ejemplo, en un fragmento de otro poema: “(...) May be Hazardous to Your/ Health/ ¡Oh, Poesíah!/ Il nostro/Ayuntamiento/ k/acaba/a a (...)”⁵⁹ Donde pareciera que falta un elemento que posibilite la construcción de sentido.

Considerando las distintas formas que puede tomar el mecanismo de proliferación, paradigmático es revisar el poema “*4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces*”, texto con el cual obtiene el primer lugar en el concurso de poesía organizado por la revista La Bicicleta. En este poema se despliega a cabalidad el mecanismo de proliferación, ya no motivado por una finalidad estética, sino por la dificultad contextual de hablar sobre la dictadura. Ante las condiciones impuestas por el régimen, configurar un texto que describiera directa y críticamente el escenario posterior al golpe, sería una sentencia de muerte antes que un acto poético. El Bando militar 107, dictado en 1977, establecía que el Jefe de Zona debía autorizar: “la fundación, edición, circulación y distribución de nuevos diarios, periódicos, revistas, inicialmente libros, impreso en general”⁶⁰; esta autorización suponía la entrega de un permiso para publicar, el cual jamás llegaba (variados casos hay registrados en el estudio citado). La desobediencia en relación a esta orden militar conllevaba la “cárcel” en el más amplio espectro de la palabra, que a momentos significó desaparición y muerte; consideración hecha por Lira a la hora de configurar su texto.

Lo primero que hace Lira para distanciarse de la híper-vigilancia presentada por el orden militar, es abandonar la referencia directa a la dictadura. En su reemplazo, articula una serie de alusiones que rodean al referente ausente (concretamente al referente prohibido) y que están constantemente tensionando el escrito. La confección del título nos muestra programáticamente la alternativa estética escogida por Lira para salvaguardarse de la restricción militar. Construye una paráfrasis que cumple la función de encriptar el significante, eludiendo la sanción y despistando las lecturas policiales de la censura. Cuando escribe “4 tres cientos sesenta y cinco” se refiere a cuatro años, “un 366” es un año bisiesto y finalmente “de onces” alude a “desde el once de septiembre (1973)”; es decir, el poema referirá a los cinco años posteriores al golpe de estado, fecha

⁵⁸ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

⁵⁹ Lira, Rodrigo. p. 34

⁶⁰ Garretón, Manuel Antonio; Garretón, Roberto y Garretón, Carmen. *Por la fuerza sin la razón*. Santiago: LOM ediciones, 1998. p. 45 Impreso.

esas teratológicas cópulas esos coitos de ahítos
esas violaciones y estupro^s”⁶¹

[...]

El primer elemento que destaca en los versos, es la aparición de una voz de carácter comunitario o tribal, que se levanta para describir lo que cotidianamente ocurre en el territorio. Pareciera ser que esta voz aúna el hastío que sienten quienes habitan en ese espacio, hasta ahora sin coordenadas, donde el frío y las carencias están a la orden del día. Lo que prosigue en los versos, es la caracterización clausurada del espacio, el territorio en cuestión está bajo una “sábana sucia” que “cubre apenas” lo que ocurre bajo ella, y lo que cubre, son “esas violaciones y estupro^s”; primera gran alusión o similitud con el territorio dictatorial chileno, es decir, el poema habla de un territorio tapado, con límites construidos e impuestos, en el cual se cometen abusos y violaciones. Aunque no se explicita nada de esta relación, la cadena significativa se sostiene de esta tensión evidente con el contexto dictatorial. El poema avanza en el desarrollo de la espacialidad:

[...]

y las ondas
de radio en amplitud o frecuencia modulada
las largas y las cortas ondas
de radio de televisión o télex
las ondas que emiten las antenas emisoras
y las receptoras, que también reciben
esas ondas que la luz solar debe atravesar
lo inconcebiblemente banal y eficazmente hipnógeno
de lo que se radiodifunde y televe
lo opaco de los cristales
"color humo por dentro
espejo color bronce hacia el exterior"
los cristales que dispersan los que refractan
los que cromatizan la luz lo exiguo de la tasa de luz que alcanza
a corresponder per cápita, por cabeza

⁶¹ Lira, Rodrigo. p. 41

lo gachas que se encuentran estas últimas
(lo desigual de la tasa de luz de cabeza a cabeza)
lo sucio de la sábana que lo cubre todo
o casi todo
o hartas cosas
(la sucia sábana no se cubre a sí misma)
considerando también los olores a añejo, a podrido a quemado o
infectado⁶²

[...]

Aparece una segunda cadena significativa, la que refiere a la descripción del espacio en tanto que atravesado por dispositivos que encarnan las tecnologías: las antenas y las variantes de ondas para televisión o radio. Como lo vimos en el primer capítulo, el *tercer nomos de la tierra* que postulaba Carl Schmitt (el más cercano en la distribución del espacio moderno), describía la aparición en este nuevo orden, de elementos que no tenían una espacialidad fija o localizable, pero sí perceptible; no estaban ni en la tierra ni en el mar, sino en el cielo, en forma fluctuante, en forma de gas si se quiere. Ocurre lo mismo a la hora de describir el modo en que se presentan en el poema las “ondas que emiten las antenas” (“de radio en amplitud o frecuencia modulada/ las largas y las cortas ondas”), que no son rastreables por los sujetos de la población en su despliegue espacial, pero sí altamente perceptibles, fuertemente operativas en los contextos del diario vivir.

El espacio está mediado por la irrupción de estos elementos que afectan a la población, la televisión por sobre todo, convocando un efecto “hipnógeno” en términos de Lira: “lo inconcebiblemente banal y eficazmente hipnógeno/ de lo que se radiodifunde y televé”. Es la misma función que cumplieron los medios de comunicación masiva bajo dictadura, altamente controlados por el poder militar en su función informativa y propagandística, dando la impresión de que Chile era cada vez más un país de utilería que uno real. Deteniéndome un momento en esto último, la televisión bajo dictadura sólo buscaba estabilizar el modelo económico implementado por los “Chicago boys”, motivo por el cual, nos vemos enfrentados a una parrilla programática que buscará la distracción y el entretenimiento como sus primeras y

⁶² Lira, Rodrigo. pp. 41-42

últimas intenciones. Como bien lo comenta en una entrevista Sergio Riesenber (Director de distintos programas en canal 7 bajo dictadura): “Evidentemente antes que pensar había que cantar y bailar”⁶³.

La aparición de distintos elementos en los fragmentos revisados, las ondas de radio o televisión, la sabana que todo lo cubre, la escasa radiación solar, el humo de cigarrillos, tubos de escape o chimeneas, las violaciones y los estupros, el frío completo en salchicha con mayonesa viscosa; son todos objetos que construyen la órbita alrededor del significante obliterado. La dictadura como elemento borrado no sería entonces una situación unívoca, sino más bien, una realidad múltiple a la cual se puede acceder a través de cualquiera de los elementos mencionados que abren la cadena. Como bien lo sugiere Perlongher: “El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido”⁶⁴. La órbita comentada seguirá aumentando si nos fijamos ahora en el movimiento de los sujetos dentro de la espacialidad, revisemos los siguientes versos:

[...]

parece que como que hubiera que hacer alguna cosa

Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor

no hacer nada

nada hacia la izquierda

nada

hacia

la

derecha

nada hacia adelante tampoco, más aún,

especialmente, nada hacia adelante -está la inercia

nada hacia atrás, no se puede,

trate usted de nadar hacia atrás, no se puede, la historia

no retrocede

⁶³ Fuenzalida, Christian. “La televisión chilena bajo la dictadura. 17 años de cadena nacional.” www.archivochile.com. 31 diciembre de 2006. Web. 28/12/11 <http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0030.pdf>

⁶⁴ Perlongher, Néstor. Prólogo a Medusario: Muestra de poesía latinoamericana. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. Impreso.

[...]

Nada tampoco ni hacia arriba ni hacia abajo ni hacia adentro ni hacia afuera
nada hacer, no hacer nada

-cruzarse de brazos- sentarse en posición de loto -tirarse boca arriba y
-mirar el cielo

(nada hacia arriba; no pensar en escalar el cielo)

-tirarse boca abajo, la mejilla pegada al suelo

o hundida en el barro

(no pensar en hundirse; no evitar hundirse)

al menos cabe la posibilidad de que eso fuera lo que
parece que como que hubiera que hacer, la cosa aquella

alguna

cabe la posibilidad de que eso fuese: alejarse de la acción

con las manos en los bolsillos

o con las manos tomadas a la espalda

o con las manos enlazadas en la nuca

o levantadas mirando el suelo

a patadas con las piedras

aplastando descuidadamente

eventuales caracoles cuncunas, lombrices o cucarachas distraídos-as?

-jamás tomarán venganza-

alejarse de la acción: irse despacio a ninguna parte

pues no hay donde irse

pero hay que irse

-tal vez, digo yo, como que habría que irse -a ninguna parte

-tal vez haya donde esconderse, no sé

en todo caso sería preciso

no salir a la calle:

los sujetos que en París rayaron las murallas de mayo

graficaron las palabras francesas que traducidas al idioma español dicen:

la/acción/está/en/la/calle

y si hay que alejarse de la acción

sería inconsecuente tomar una micro

tomar el metro, una liebre, un bus urbano o interurbano,

tomar

bebidas alcohólicas o de cola o cafecitos

habría que morirse de hambre, pienso

secarse en una esquina poco frecuentada o en un sótano oscuro, digo yo⁶⁵

[...]

Desesperante a momentos se vuelve la lectura de este texto, exclusivamente en estos versos, donde aparece desarrollada la posibilidad de movimiento a la que puede aspirar la población, el único movimiento, el no movimiento. Lira presenta como múltiple (con una gran cuota de humor negro que acompaña al miedo) un factor que es

⁶⁵ Lira, Rodrigo. pp. 42-43

realmente unívoco; lo que construye en los versos, no son variantes de movimiento, sino distintas maneras de enfrentar la quietud. Aunque todos perciban que la cosa anda mal en el territorio, aunque todos tengan en sus cabezas gachas el tímido murmullo: “parece que como que hubiera que hacer alguna cosa”, la autocorrección emerge de inmediato: “Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor/ no hacer nada”, corrección que encarna claramente el discurso militar transmitido a través de los bandos, pero que es interiorizado por los sujetos, pedagógicamente, a través de la televisión.

La manera de conservarse vivo en este territorio es la quietud, como sujetos encarcelados, pero con una variante en el lugar de encierro, ya no en un espacio físico construido con finalidades represivas, sino el lugar más íntimo, el hogar, debido a que, como lo dijeron los estudiantes del mayo francés: “la/acción/está/en/la/calle” y de la acción hay que alejarse. Como lo desarrollé en el primer capítulo, la importancia del territorio es fundamental en dictadura, pero no como se entendió en otros momentos de la historia donde el adentro y el afuera se construyen delimitando territorios. Lo que importa aquí, es el territorio en tanto que posibilidad de movimiento para algunos y restricción del mismo para otros. Se constituyen entonces, grados de nomadismo que mantengan siempre en seguridad el poder. Lo substancial en la axiomática capitalista es modificar la conducta de los sujetos, una forma de lograrlo es haciendo sentir la multiplicidad del poder, ya no en su rol macro, en la figura unitaria del tirano, sino que en las múltiples realizaciones del poder, cada vez más cercanas y menos distinguibles:

“se trata de captar el poder en sus extremos, en sus últimos lineamientos, donde se vuelve capilar; es decir: tomar el poder en sus formas y sus instituciones más regionales, más locales, sobre todo donde ese poder, al desbordar las reglas del derecho que lo organizan y lo delimitan, se prolonga, por consiguiente, más allá de ellas, se inviste de unas instituciones, cobra cuerpo en unas técnicas y se da instrumentos materiales de intervención, eventualmente incluso violentos”⁶⁶

A partir de esto último, nos damos cuenta que ya no es necesario (menos necesario para ser estrictos) construir cárceles o lugares físicos que manifiesten la privación de movimiento, debido a que en la actualidad, estas espacialidades restrictivas han sido llevadas afuera, sin muros, sin locaciones concretas, como el caso de los

⁶⁶ Foucault, Michel. “Clase 14 enero de 1976”. *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

guetos o campos de concentración (en sus múltiples metamorfosis según donde se constituyan), en los cuales sus límites son difusos. Si bien en un momento, con el estado de excepción aplicado, teníamos un ordenamiento sin localización, es decir, todo el territorio expuesto a la excepcionalidad y al orden militar, ahora nos encontramos con una localización sin ordenamiento, espacios entregados a la excepcionalidad permanente, espacios controlados, vigilados por el poder militar, que hacen más rápida la ejecución de la policialidad. En términos conclusivos, la aparición de localidades comprendidas como campos, es decir, donde habita la excepcionalidad, significa aumentar la potencialidad criminal de algunos y disminuir la de otros, la construcción de periferias, poblaciones o barrios, viene a ser la huella de lo explicitado.

La situación de orden que pretende mantener la dictadura mediante la inmovilidad y el terror que genera el poder multiplicado, viene a ser amenazado por el siempre sigiloso discurso proliferante de Rodrigo Lira, quien se las arregla para moverse y denunciar desde el discurso mismo sin ser rastreado. Entendiendo la imposibilidad de hablar directamente de la dictadura, como ya lo revisamos, el poeta decide utilizar, como en el aikido, la fuerza del contrincante como el sostén de su proyecto, se inscribe en el territorio de la prohibición e imposta su voz, sin embargo, busca comunicar un contenido contrario al original. No se trata de replicar el discurso militar, sino de cuestionarlo en su exposición, presentar la dictadura casi como un cuadro plástico que evidencia lo terrible, más aun, si el protagonista de las situaciones descritas fuese el mismo lector.

A diferencia de los discursos altamente politizados, específicamente los panfletos de la izquierda chilena, que llamaban a la acción de los ciudadanos, a la resistencia e insurrección, Lira decide hablar desde la prohibición, desde el lenguaje restrictivo antes que propositivo. Infecta el discurso militar, lo utiliza, lo dinamita desde adentro; ¿y cómo lo hace?, conformando una gran órbita conceptual sobre el movimiento, alrededor del significante ausente.

Cualquier variante de movimiento en este contexto está clausurada, dice Lira: “Nada hacia la izquierda/ nada/ hacia/ la/ derecha/ nada hacia adelante tampoco, más aún, / especialmente, nada hacia adelante -está la inercia”, posterior a estos versos “Nada tampoco ni hacia arriba ni hacia abajo ni hacia adentro ni hacia afuera”; la consigna general es “nada hacer, no hacer nada” como única ley. Sin embargo, lo que

importa no es esta orden unívoca, sino su realización como un eco, como fragmentos que recorren todo el poema. El trabajo con el fragmento, materializa la situación abierta de la obra contemporánea, ya no circunscrita al binarismo estructuralista. La lectura metonímica aparece como un nuevo modo de encarar el texto, ya no desde la legitimación de una lectura única sino más bien asociado a la apertura y a la falla, en contraposición al cierre metafórico moderno.

En contraste con la orden (en singular), se presentan las variantes del estar quieto (en plural), del no hacer nada, las cuales propone como cadena significativa. Esta condición de quietud tiene todo un amplio espectro de realizaciones, que van desde “cruzarse de brazos- sentarse en posición de loto -tirarse boca arriba y/ -mirar el cielo” hasta “tirarse boca abajo, la mejilla pegada al suelo/ o hundida en el barro”, es decir, desde la indiferencia misma con las condiciones contextuales por parte de unos sujetos hasta el compromiso y castigo físico que sobrellevan otros. Si entendemos prototípicamente el discurso de los bandos militares, tendremos claro que no se prestan para segundas lecturas, ya que se establecen como imperativos incuestionables, en su reemplazo, Lira conjuga la relatividad de los enunciados, todo comunicado mantiene una posibilidad incierta, un “parece que...” un “cabe la posibilidad de que...” un “tal vez, digo yo, como que habría que irse” cuestionando, subterráneamente, el ejercicio del poder.

Lo interesante de rastrear las formas en que se enuncia indirectamente la dictadura, es que se construyen, conscientemente, los reductos a los que estaba siendo circunscrita la vida en un minuto tal de la historia. Por un lado estar de acuerdo con el régimen, por otro, y quizá el más evidente, estar en contra del mismo pero silenciado, quieto, “muriéndose sin alharaca/ muriéndose” como lo dicen los últimos versos del poema. En este binarismo que plantea el discurso militar (laxamente presentado), ni siquiera el suicidio es una alternativa, no es una opción en esta territorialidad, ya que estaría fuera de la norma, ya que todo está coartado por la represión, todo se entiende bajo control (control que por su perfectibilidad, a momentos da la impresión de ser clínico, aséptico). Veamos el salto desde las torres más altas de Santiago:

“pero haga usted la prueba de subir (a las torres)/ -tendrá que ir bien vestido/- tomar uno de esos ascensores que adivinan el pensamiento o poco menos/ y que son tan veloces como altas son esas torres/ y llegue lo más arriba que pueda,

hasta la terraza, si es posible/ actúe hacia arriba para después tirarse y no hacer nada/ abastecido de libertad por lo libre de la caída/ que te hace abrir los brazos y planear, acercándote a tu reflejo (reconociéndote en la caída, como Altazor)/ que se acerca hacia arriba desde los espejos de agua/ con tu imagen multiplicada por los vidrios que por fuera son espejos/ que reflejan tu imagen/ cayendo de modo que tú no alcanzas a ver adentro/ pero que no les impide verte dentro/ pasar volando en caída libre/ -y creerían que pasó un ángel y habrá un momento de silencio...-

No podrás: alguien sujetará a usted del brazo justo a tiempo/ alguien o algo,/ algún robot por ejemplo/ y alguien -o algo- llamará a una ambulancia/ a través de un/ citófono a un teléfono que llamará a una central que/ pasará el mensaje a otro teléfono etcétera/ todo a velocidad escasamente menor que la de la luz o la de tu cuerpo/ en la frustrada caída/ probablemente el radio del radiopatrulla no será necesario/ habrá una sirena o tal vez no, habrá en todo caso un silencio eléctrico/ de terapia de choque tac/ un vacío/ y un hueco para ti en una terapia de grupo/ de un grupo cualquiera/ y sean cuales fueren los cuentos que te cuenten, desgraciado la cuenta que te pasen”

La aparición de robots, hospitales, terapias grupales, guardias, citófonos, teléfonos, vienen a realzar los dispositivos tecnológicos diseñados para el control y vigilancia social. Si prestamos atención, el texto, termina siendo un gran testimonio factible de ser leído desde un espejo, donde se invierta los valores aparentes y sea revelado su verdadera voz, su verdadera directriz. Hay un afán por quitarle espacio y valor a los discursos oficiales de la dictadura e instalar esta solitaria voz como la realidad misma atravesada por el poder. De esta forma, coherentes son las palabras de Grinor Rojo:

“Se podría especular que los futuros estudiosos de la historia del Chile pinochetista, a los que van a hacer lo suyo en el siglo XXIII, les van a resultar mucho más valiosas las noticias que extraigan de los textos de este poeta suicida que las que aportan los documentos oficiales (sobre todo que las que aportan los

documentos oficiales), en las leyes, los decretos, los periódicos o las memorias de los personajes importantes del régimen militar”⁶⁷

Pareciera ser, que esa cláusula que mostraba el poema, esa imposibilidad de quitarse la vida, terminaría siendo la muestra de la insubordinación de su escritura, ese espacio donde vida y obra no se distinguieron más.

III.3-Artificialización por condensación: Este tercer mecanismo barroco se entiende como la: “permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos – fonéticos, plásticos, etc.- de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros.”⁶⁸. Contrario a la proliferación, la condensación viene a cumplir un rol de contención lingüística, es la forma que tiene el discurso de resguardarse de su propia materialidad, de su despliegue rizomático intrínseco, multiplicación infinita y dispar. Si en algún punto de la historia de la literatura de occidente, la gramática y la retórica contuvieron en sus dominios, en mayor o menor grado, al discurso ficcional, es decir, restringiendo su potencialidad a una serie de normas de actuación; hoy sabemos que el estudio del discurso es una tarea que excede los campos de estas disciplinas. Si por un lado las letras europeas del XIX (Joyce y Carroll por nombrar buenos exponentes) muestran en sus obras la variación recién explicada, serán por sobre todo las vanguardias quienes pondrán punto final a la relación entre disciplinas restrictivas y discurso, entregando a criterio artístico los elementos constitutivos del artificio.

El mecanismo de condensación vendría en cierta forma a llenar el espacio vaciado de la gramática y la retórica pero de una manera diferenciada, desde la distorsión de la estructura rígida disciplinaria y la conformación de un “andamiaje que estructura la proliferación febril de las palabras”⁶⁹. En ese lugar donde la producción del discurso se torna naturalmente desbordante, donde parece más inesperada la construcción de sentido; ahí es donde la condensación, a través del trabajo con la forma, viene a proyectar contenciones, ligaduras, no en un afán de hacer interiorizable o comprensible la obra, sino “de hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo

⁶⁷ Rojo, Grinor. “Prólogo”. *Declaración Jurada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006. p.10. Impreso.

⁶⁸ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

⁶⁹ Ídem.

convoca al juego puro, al azar fonético, es decir, al sin-sentido”⁷⁰, sentido que por lo demás sigue concibiéndose múltiple y extensivo.

Preciso es aclarar que si bien el neobarroco tiene un gran despliegue en el plano formal, no se reduce a pura expresión, sino que también ostenta un profundo trabajo con la significación. El mismo Lezama en *La expresión Americana*, destaca que una de las grandes diferencias entre el barroco europeo del siglo XVII y el barroco iberoamericano, es la “acumulación sin tensión” del primero, en contraposición a la riqueza de la naturaleza americana: “El barroco americano como estilo, abarca todas las formas imaginables de vida, desde el lenguaje hasta la comida, desde el vestuario hasta el sexo, es lo que se puede denominar como el barroco lezamiano de la “contraconquista.”⁷¹

Para explicar de mejor forma el mecanismo de condensación, Sarduy retoma el concepto de “libertad vigilada” propuesto por Barthes (*El sistema de la moda*, 1967), el cual dice que la producción de sentido “no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la libertad vigilada”. Esta sería la función del mecanismo de condensación, vigilar al discurso, darle forma, para la aparición de la síntesis semántica. Claro está, que no es una significación asociada al logos absoluto, ya que éste, sólo refleja la carencia de nuestro sistema epistémico, al comprender el saber como un objeto cerrado en sí mismo; por el contrario, lo que se propone es una significación polisémica, asociada al desequilibrio, a la apertura, evidencia de la imposibilidad de referir al objeto mismo por la existencia de una aporía entre el objeto y su representación, entre el lenguaje y su referente. De la misma forma que el barroco europeo del XVII ve truncadas sus expectativas de dar cuenta de Dios, objeto absoluto e irrepresentable, quedándose sólo con la representación, con la materialidad a ultranza; el barroco latinoamericano contemporáneo intenta resolver, infructuosamente, la distancia entre la forma y la significación, la imposibilidad del lenguaje de referir a un objeto el cual no es presentable directamente. Este conflicto con el lenguaje barroco es entendido desde el psicoanálisis de Freud y Abraham, sobre todo este último, que nos permite relacionar el vacío central de la representación con el concepto de *objeto parcial*, que refiere a ese: “ seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, materia

⁷⁰ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

⁷¹ Romero, Raúl. *Barroco y Neobarroco. Naturaleza, apoteosis, dificultad, oscuridad*. En: www.babab.com. Noviembre 2003. Web. 20/01/2012 < <http://webcache.googleusercontent.com> >.

contiene en su materialidad una enorme extensión encubierta, los campos semánticos se multiplican a la hora de juntar dos términos como por ejemplo “canciones” y “oraciones” teniendo como resultado “cancioraciones”. El todo significativo, a diferencia (nuevamente) del estructuralismo, es más que la sumatoria de sus partes, se constituye como la sumatoria entre sus partes y las múltiples relaciones que estas pueden adoptar. La síntesis semántica que propone el mecanismo de condensación no busca clausurar y emparejar este tercer término con un significante específico, sino por el contrario, construye un término que está inacabado, en proyección. Es necesario comprender que los dos términos que son condensados ingresan abiertos, como posibilidad pura, con formas particulares de usos y significación en una lengua, las que no son unidireccionales y que, a la hora de ponerse en juego con otro término, igualmente potente en despliegue, ponen en conflicto el proceso de significación al multiplicar sus posibles realizaciones. El problema entonces no pasa por las partes sino por los pliegues, como lo comenta Deleuze: “Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras”⁷⁵ Y eso es lo que aparece aquí, dos términos delimitados, dos unidades disímiles expuestas a una serie de pliegues, que los convierte estructuralmente en uno. Este tercer elemento es nuevo, tiene sus propias formas de significar, porta como rasgo genético, los componentes significativos de ambos términos de la condensación y, adicionalmente, los de su nueva identidad como síntesis.

El pliegue en este caso, revela un doble movimiento del lenguaje barroco, mejor dicho, una doble direccionalidad hacia dos infinitos diferentes. Por un lado tenemos el continuo de la materia, el despliegue natural del discurso, su proyección; y por el otro, los pliegues internos de la materia, las texturas propias de la misma: “La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil”⁷⁶. Pliegue y despliegue que se conciben como una dialéctica antes que como contrarios “el despliegue no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hasta otro pliegue”, se comprende este doble movimiento en tanto que se considera la materia como elástica, flexible. Su estructura

⁷⁵ Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 11- 23. Impreso

⁷⁶ Ídem.

es como la del resorte ya que puede extenderse como comprimirse, manteniendo siempre una correspondencia entre ambas direcciones del movimiento. Lo que presenta el mecanismo de condensación es el doble dialogante de la proliferación, mientras uno tiene como objetivo la extensión, generar una órbita abierta que pierda al significante; el otro busca en los pliegues de la materia su infinitud, implosivamente.

El desarrollo de este mecanismo es más que la construcción de neologismos o palabras compuestas, ya que éstas se condicen con un respeto a las normas de la lengua, ya sean sintácticas o gramaticales. El neologismo por su parte, es un recurso que se sustenta en la posibilidad de adición que tiene toda lengua con desarrollo diacrónico. Como toda lengua es dinámica al tener hablantes que están en constante uso de ella, la aparición de nuevas palabras es algo que debe ocurrir, ya que las categorías del mundo son infinitas, por ende, un neologismo es una variante regulada, conocida y permitida del lenguaje. Las palabras compuestas por su parte, convocan dos términos distintos que al juntarlos clausuran o estabilizan un significado único. El mecanismo de condensación por su parte, se levanta como amenaza al lenguaje comunicativo, se condensan los términos arbitrariamente y no bajo alguna regla de combinación; la síntesis o término final no es una palabra traída desde afuera de la lengua sino construida con elementos existentes y finalmente lo que resulta de la combinación, es, semiológicamente, un término abierto.

Revisando las condensaciones hechas en los versos citados, nos damos cuenta que el mecanismo goza de una vitalidad y complejidad que sobrepasa lo pedagógico de la definición. Pueden no ser dos, sino más los términos que se encuentran tensionados en la síntesis, como ocurre en el caso de “sinfeccionadas”. Rastreado las huellas que nos dejan los componentes de la palabra final, notamos la posibilidad de leer tanto los sustantivos comunes “infección” y “fe”, como el prefijo “sin”. De su combinatoria tenemos ya no un significante claro y cerrado, sino un campo semántico contenido, el término puede apelar tanto a la ausencia de infecciones (sin-fecciones), como a la ausencia de fe (sin-fe-cciones), y de la misma forma la equivalencia entre fe e infección, más cualquier otra lectura posible de sostener en la reordenación de los factores. En otro de los versos aparece el término “operalíricaciones”, que al igual que en la condensación anterior, da la impresión que hubiera un mundo, una narración circunscrita en una palabra, es como si se mezclara una regla de una lengua aglutinante, (como gran parte de las lenguas indígenas), en otra que no lo es (como es el caso del

español). No sabemos si se utiliza la partícula “opera” para referir a “operación” o a la “obra teatral cuyo texto se canta”, motivo por el cual, ambas referencias entran en la corriente semántica. El mecanismo de condensación permite integrar la noción de movimiento, la fuerza comprensiva que se aplica sobre la materia/discurso posibilita que ésta se perciba irregularmente en movimiento, con la posibilidad de cristalizar en algunos nódulos, “Así, pues, diremos que un cuerpo tiene tanto un grado de dureza como un grado de fluidez, o que es esencialmente elástico, siendo la fuerza elástica de los cuerpos la expresión de la fuerza comprensiva activa que se ejerce sobre la materia. A una cierta velocidad del barco, la onda deviene tan dura como una pared de mármol”⁷⁷

Como otra posible forma de condensación observemos los siguientes versos del poema *EPIGLAMA OLIENGTALEH* :

[...]

el otlo epiglama:

She pohtula que la acu puntula cula la engfelmedá.
la lokula, la neuloshi, la sholedá, el shuflimiengto
y el dolol -ke a ehta al tula del paltido leshultan
leshelah in chopol table, polke ni fu man do mali wana
podlía lo uni vel shi talio de I kiolda ek pelimental
tlan ki li da i felishidá- de manela que tenel
que integralshe lá pida mente a un tayel de cual quiel
lama del alte o del queachel al tihtico cultulal, o
folmal uno konh loh komg pañeloh de culso o de luta⁷⁸

[...]

Si bien estos veros no se atienen al mecanismo de condensación en el sentido estricto de la definición, me parece pertinente leerlo a la luz de la misma discusión. El poema completo está construido en base a la emulación caricaturesca y poco seria, de un personaje oriental que habla un tipo de español. En este contexto, se desarrolla un

⁷⁷ Deleuze, Gilles. *El pliege: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 11-23 Impreso

⁷⁸ Lira, Rodrigo. p. 114

juego de variación fonética que afecta el proceso de significación, al suspender las reglas de composición y articulación de la lengua. Si bien, semánticamente comprendemos el mensaje de fondo, el proceso de decodificación común que desarrolla el lector está afectado, no podemos encontrar ningún patrón que permita construir palabras, unidades léxicas comprensibles, sólo un juicio semántico preconcebido, inferencial va reordenando independientemente de lo que el texto exterioriza. En relación con lo mismo, sólo podemos considerar el texto como una gran condensación, en la cual los valores de significación se activan en la medida de su reagrupación; si bien el texto se presenta fragmentado en muchas partículas, no es sino hasta que se considera el conjunto que se hace posible la reconstrucción del sentido. El componente fonético en este caso adquiere un valor semántico, los factores puestos en tensión, ya no son dos partículas significantes, sino dos unidades sémicas completas, lo fonético y lo semántico en el orden de la síntesis.

Estos versos demuestran que Lira guardaba un lugar central en la obra al elemento lingüístico entendido como materia plástica. La lengua es más que un simple medio de transporte de significaciones, cualquier proceso de comunicación lingüística está mediado, afectado por su materialidad. Los textos de Lira están contruidos como tejidos, su materialidad le otorga relieves, formas, pliegues, que imposibilitan una lectura antes que una experiencia plástica. Ya sea en el despliegue de una proliferación o en el repliegue de la condensación, la dimensión material se constituye como uno de los pilares del artificio poético, basta revisar la importancia del blanco de la página en las composiciones mecanografiadas que Lira fotocopiaba y repartía en los campus universitarios. Es imposible no asociarlo con la lógica de lo “*verbi-voco-visual*”, término acuñado por los poetas concretos brasileños⁷⁹, quienes comprendían que el proyecto de escritura debía establecer una asociación entre la arista sonora, la semántica y la gráfica; donde el poema se comportara como su síntesis.

Es preciso aclarar que si bien muchas obras literarias y artísticas en general pueden utilizar estos mecanismos descritos, en mayor o menor grado, no necesariamente corresponden con una sensibilidad barroca. El hecho de rastrear los mecanismos, es sólo un primer paso para afirmar que una obra es propiamente barroca, junto con esto, se necesita que el lugar que estos mecanismos ocupan en la obra sea

⁷⁹ Haroldo y Augusto de Campos, Decio Pignatari.

central, que se establezca en los puntos nodales de la estructura del discurso y no que se adhieran como un mero adorno estético.

III. 4-.Sobre la Parodia: Como último elemento a considerar dentro del análisis de los mecanismos barrocos, está la inclusión del concepto de *parodia*, tomado del teórico ruso Mijaíl Bajtín. Uno de los conceptos centrales en su obra es el de *dialogismo* o *polifonía*, entendida como la cualidad, especialmente destacada en los discursos novelísticos, por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. En relación a esto, la parodia sería una forma singular de polifonía, en la que el autor habla mediante una palabra ajena entrando en conflicto con su “dueño primitivo” o autor: “La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra paródica se convierte en arena de lucha entre dos voces”⁸⁰. Sarduy rescata este concepto de parodia singularizándolo como una característica principal del barroco latinoamericano contemporáneo, en la medida que permite una lectura en filigrana, es decir, una lectura en la cual se esconde, subyacente al texto, otro texto que éste revela y deja descifrar. Si en algún momento de la historia la utilización y referencia a otro discurso que no fuera propio, que faltara a la “originalidad”, era mal vista, penalizada o constituía un rasgo de género menor (más aun si no se interpretaba de forma correcta y univoca que proponía el modelo); actualmente, y leído en contraste con las características históricas intrínsecas de Latinoamérica, principalmente su carácter sincrético (“pinturero” como decía Lezama), pareciera ser que son afirmaciones por lo menos factible de ser puesta en discusión.

Sarduy invierte la afirmación y establece que: “sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana, ésta pertencerá [pertenece] a un género mayor”⁸¹. Esta lectura en filigrana tiene directa relación con la noción de *carnevalización* que plantea Bajtín, concebida como la categoría de la cultura no oficial que apela al reordenamiento de los factores del mundo social, subvirtiendo la relación jerárquica que los ordena, haciendo aparecer un “mundo al revés”. A través de la parodia, la carnevalización desestabiliza toda figura autoritaria, ya sea religiosa, política o familiar; en un medio festivo e

⁸⁰ Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p 270. Impreso.

⁸¹ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

irreverente, se anulan los valores absolutos, las imágenes y patrones. El carnaval es “ese espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo <<anormal>>, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión”⁸².

El cuerpo, la vestimenta, la alimentación, la bebida, el sexo; son los medios utilizados para provocar dicho universo carnavalesco, donde la desmesura y el exceso se proponen como centrales. Importante es manifestar la construcción diferencial del lenguaje en el carnaval, ya que es la lengua popular, llena de variaciones, voces y niveles, la que está al centro, muy diferente al de los diferentes estamentos oficiales. Esta lengua colectiva, plural y viva recorría principalmente las calles, las plazas y buscaba “contaminar” los sitios normados por el orden. Así Bajtín definiría la literatura carnavalizada como “aquella literatura que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otras forma del folklore carnavalesco”⁸³.

El puesto central de la parodia en el barroco latinoamericano estaría dado por la inclusión de temáticas, géneros, niveles, conocimientos, que son tomados de distintos lados y que se relacionan entre sí por una fuerza que deja de ser jerárquica; lo alto y lo bajo se enredan como hilo de la misma madeja, corona y destrona al mismo tiempo, lenguaje barroco que abandona su servidumbre. No es necesario encontrar un texto poblado de elementos temáticos que remitan a lo carnavalesco para señalarlo como “carnavalizado”, sino más bien estructuras que permitan postular la estética del carnaval. El lenguaje barroco en su afán de cortar con los fenómenos dicotómicos, lecturas unívocas, cerradas y utilitarias, mezcla a su antojo pluralidad de tonos, infinitud de formas y temáticas. El barroco contemporáneo ha heredado el carnaval en sus genes, se toma el atributo de poner en escena distintos discursos tomados del pasado y reorientarlos a su antojo, es un intruso en el sentido etimológico del término, *intrusus* derivado del prefijo *in* (hacia dentro) y *trusus* de *trudere* (empujar); es decir, “el que empuja hacia adentro”, y qué es, sino este movimiento, el que hace el lenguaje barroco con los discursos del pasado. El código barroco se entiende entonces como: “Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad,

⁸² Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

⁸³ Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p 270. Impreso.

lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica.”⁸⁴ Esta cita daría más fuerza aun a la concepción de obra literaria como obra plástica comentada con anterioridad.

Asistimos sin lugar a duda a la muerte del autor moderno como diría Barthes, ya que lo que resulta de este tratamiento del discurso, es la pérdida de la posición central del individuo, es la pérdida del prestigio que la modernidad le ha entregado al autor: “[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.”⁸⁵ Según lo desarrollado por el barroco, el modelo de autor, canónico y consagrado, pierde su estatus en relación a la copia (de la misma forma que el concepto de originalidad), entonces, qué asidero tiene hacer una gran distinción entre “Poeta”, “diestro manipulador del lenguaje con facilidades para aprender idiomas” o “erudito de la contracultura, del pop y el pap art”⁸⁶.

Para apreciar en qué forma se materializa lo descrito, qué elementos constituyen el desfile y cuáles son los integrantes de la *Stultifera Navis* que construye Rodrigo Lira, he decidido ejemplificar con dos tipos de parodias: parodias militares y parodias literarias⁸⁷.

III. 5-. Parodias militares: claro está que el carnaval se entiende a sí mismo bajo la lógica de la amenaza, teniendo como principal arma: la parodia. Si bien puede ser una amenaza pormenorizada, por su corta extensión temporal y escasos recursos, contiene en sí los fundamentos del desacato al poder imperante, desde aquí emergen como puntos de fuga las proyecciones de un eminente discurso contestatario. Al igual que el personaje periférico medieval que oficiaba la voz en la conocida “fiesta de los locos” simulando a un sacerdote, Rodrigo Lira se dispone como un desobediente, un

⁸⁴ Sarduy, Severo. *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. pp. 1385- 1404. Impreso.

⁸⁵ Barthes, Roland. La Muerte del Autor, En: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*; trad. C. Fernández Medrano. Ediciones Paidós, Barcelona: Buenos Aires: México, 1994 p. 65. Impreso.

⁸⁶ Lihn, Enrique. “Prólogo”. *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004. Impreso.

⁸⁷ Considérese que lo que viene a continuación sólo forma parte de una pesquisa, de un ejemplo, con lo que eso tiene como limitantes, posibles de ser desarrolladas en otro espacio.

bufón en las calles de Ñuñoa que emula y parafrasea las voces de los altos mandos, para desenmascarar y evidenciar a través de un juego de espejos lo terrible de su accionar.

Al Revisar el compendio de bandos militares dictados en septiembre de 1973, expuestos en el libro *Por la fuerza sin la razón*⁸⁸, sobresalen una serie de rasgos discursivos, que al contrastarlos con la obra de Lira, hacen más interesante la dimensión política de este último; revisemos los siguientes encabezados:

“Bando 36: A los trabajadores, obreros, empleados, técnicos y profesionales: Con el propósito de esclarecer la situación laboral del país, la Junta de gobierno **comunica** las siguientes directivas provisorias [...]”

“Bando 21: **Considerando** que por circunstancias que ha vivido la provincia de Santiago durante el día de ayer y por las medidas restrictivas contempladas en los Bandos anteriores, ha sido imposible llevar a efecto diversos servicios fúnebres consecuencia de decesos naturales acaecidos anteriormente[...].”

“Bando 3: Se **advierte** a la población no dejarse llevar por incitaciones a la violencia que pueden emanar de activistas nacionales o extranjeros [...]”

“Bando 12: Se **advierte** a la prensa, radio y canales de televisión que cualquier información dada al público y no confirmada por la Junta de Gobierno Militar, determinará la inmediata intervención de la respectiva Empresa, por las Fuerzas Armadas, sin perjuicio de la responsabilidad penal que la junta determine en su oportunidad.”

“Bando 7: La Junta de Gobierno Militar **advierte** a la población: 1-. Todas las personas que estén ofreciendo resistencia a un nuevo gobierno deberán atenerse a las consecuencias. [...]”

“Bando 13: **Vistos**: la situación de emergencia que vive el país, el Gobierno Militar **decreta lo siguiente**: 1º Congélanse a partir de esta fecha todas las cuentas corrientes fiscales, de instituciones y particulares existentes en los Bancos del país. [...]”

⁸⁸ Garretón, Manuel Antonio et al. *Por la fuerza sin la razón*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1998. Impreso.

Ahora si prestemos atención a los textos compuestos por Rodrigo Lira, principalmente las palabras que están ensombrecidas, veremos cómo subyace la misma estructura discursiva, los mismos términos léxicos, el mismo campo sémico:

Poema “Comunicado”: “A la Gente Pobre se le **comunica** / que hay Cebollas para Ella en la Municipalidad de Santiago [...]”⁸⁹

Poema “4 TRES CIENTOS SESENTA Y CINCO Y UN 366 DE ONCES”:
“dada la continuidad de la ausencia de tibieza / **considerando** la permanencia de las carencias y / las ansiedades que se perpetran cotidianamente [...] **considerando** también los olores a añejo, a podrido quemado o / infectado [...]”⁹⁰

Poema “Testimonio de Circunstancias” “[...] **Advierito** / que no soy un sicótico/ me dicen “loco” pero a los que me dicen “loco” / otros a su vez les dicen “loco” / tal como se dice flaco –a veces me dicen “flaco” / y un flaco re’ flaco me dice “gordo”-. / Pero, a Vd. y U. S. **advierito** / que, en verdad, / no soy un LOCO [...] y mientras no se demuestre lo contrario/ **advierito** confieso aclaro / que las mías son más y más hermosas / -repárese en que me salió rimado-. [...] **Advierito** ¡ay! que tampoco soy un poeta pobre/ las Musas no me han bendecido / con una pobreza solemne [...] En cualquier caso **advierito** / que no tengo un gran futuro por delante / que de repente puedo mandarme a cambiar / en forma voluntaria [...] pero **advierito** sí / que no tengo pelos en la lengua”⁹¹

Poema “Angustioso caso de soltería”: “[...] **Considerando**: / -el cierre de la agencia matrimonial L’Amour / -los sucesos que son del dominio del público –y los que no lo son- / -el aumento de la radiactividad en la biosfera / de los gases propelentes en la ionósfera / de los precios y tarifas y / -la situación general y / en particular la suya de él / ha decidido hacer aparecer a la luz pública el siguiente / POEMAANUNCIO [...]”⁹²

El concepto de “bando militar” es de por sí complicado en la legislación chilena, su desarrollo se circunscribe exclusivamente al ordenamiento interno de la Justicia

⁸⁹ Lira, Rodrigo. p. 31

⁹⁰ Lira, Rodrigo. p. 41

⁹¹ Lira, Rodrigo. p. 57

⁹² Lira, Rodrigo. p. 27

Militar (artículos 77 y 78 de 1925) y a la Ley de Seguridad Interior del Estado (artículo 34 de 1958) “en preceptos cuya institucionalidad nunca fue unánimemente aceptada” precisa Garretón. La RAE define bando como “Edicto o mandato solemnemente publicado de orden superior”, definición que parece a lo menos imprecisa al revisar su aplicación en Chile. Lo que si sabemos a ciencia cierta, es que los bandos militares cumplen un rol fundamental y fundacional durante la dictadura, concentrando la ideología imperante y prefigurando la que más tarde sería la constitución de 1980. El bando militar termina conformándose como el único canal de comunicación posible entre quienes se toman el poder y los civiles, a través de éste, se impone al cuerpo social la lógica del cuartel o campo de concentración: o se está bajo ordenamiento militar, es decir, acuartelado, silenciado; o se está en completa exclusión, volviéndose una vida altamente franqueable. Giorgio Agamben nos plantea una lectura del concepto de bando desde esta encrucijada dicotómica, evidenciando una ambigüedad semántica en el término, define que:

“El bando es esencialmente el poder de entregar algo a sí mismo, es decir el poder de mantenerse en relación con un presupuesto que está fuera de toda relación. Lo que ha sido puesto en bando es entregado a la propia separación y, al mismo tiempo, consignado a la merced de quien lo abandona, excluido e incluido, apartado y apresado a la vez.”⁹³

El problema que plantea Agamben en relación al concepto de bando, es que presenta al cuerpo social como una entidad doblemente abandonada. Por un lado está la condición de estar bajo el ordenamiento de un bando, bajo el empoderamiento de unos pocos y por el otro, la consideración de estar abandonado por quienes controlan el poder, es decir, excluido, apartado. Ambos casos no hacen más que desplegar el abandono, o se está dentro o fuera, pero igualmente abandonado:

“De esa forma se hace comprensible la ambigüedad semántica ya señalada por la cual las locuciones italianas “in bando”, “a bandono” significan originariamente tanto a la merced de (a la mercé di) como a voluntad propia, a discreción libremente (a propio talento, liberamente), como en la expresión “correre a bandono”; y banido (bandito) tiene a la vez el valor de excluido, puesto en bando

⁹³ Agamben, Giorgio. *Homo sacer El poder soberano y la nuda vida*. Traducción: Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos. 1998. p. 143. Impreso.

(escluso, messo al bando) y el abierto a todos, libre (aperto a tutti, libero, como en mesa libre – mensa bandita – o a rienda suelta – a redina bendita -). El bando es propiamente la fuerza, a la vez atractiva y repulsiva, que liga los dos polos de la excepción soberana: la nuda vida y el poder, el homo sacer y el soberano. Y sólo por esta razón puede significar tanto la enseña de soberanía como la expulsión de la comunidad.”⁹⁴

Rodrigo Lira tuvo claro esto desde un comienzo, por lo cual se propone, tanto en su escritura como en su vida (puntas distintas de una misma madeja), generar cierto tipo de acciones que le permitieran cortar con esta lógica predeterminista que plantea la dictadura. Es aquí que se vuelve interesante por ejemplo revisar el intento por construir relaciones horizontales, no jerárquicas, sustentadas en la afectividad con otros sujetos, como el caso emblemático y no menos problemático de Enrique Lihn. Pero más importante aún, la construcción de un proyecto escritural que le permitiera contestar y manifestar su descontento, su incomodidad ante las situaciones de su diario vivir.

Si volvemos a poner la mirada sobre los textos comparados, nos daremos cuenta que no es casualidad la aparición y reiteración de ciertos términos, sino todo lo contrario. Lira decide entrar en un juego donde las reglas han sido establecidas por un otro, por su contrincante, ahí radica la fuerza y dificultad de su movimiento. Estudia la manera de hablar de este contrario y lo enfrenta a sí mismo, mediante un juego de espejos, que en su reiteración, satura y desestabiliza al hablante primero. Los verbos de los que se vale el poder para imponer sus ordenes, son tomados por un sujeto que no para de remedar y, mientras repite una y otra vez las órdenes, aprovecha de vaciarlas de sentido. Ante un comunicado militar de toque de queda, Lira comunica que hay cebollas para los pobres en la Municipalidad de Santiago; ante la advertencia militar de alejarse de las acciones subversivas que puedan poner en riesgo el poder, Lira advierte que no es un loco ni un poeta pobre; ante las consideraciones de levantamiento social de los agentes del marxismo que causan escozor a las huestes militares, Lira considera lo doloroso de la continuidad de la ausencia de tibieza.

En esta vuelta de tuerca al lenguaje militar, Lira reconoce un nicho, un espacio en cual se siente cómodo. El poeta tiene un afán incontenible por restarle poder a ciertos

⁹⁴ Agamben, Giorgio. *Homo sacer El poder soberano y la nuda vida*. Traducción: Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos. 1998. p. 143. Impreso.

discursos y potenciar otros, es por esto que instala su voz al mismo nivel de un mandato de la Junta Militar, aunque es necesario aclarar que la forma de confrontación es mucho más compleja. Se desmarca constantemente de lo criminal que hay en su quehacer, nunca se deja visibilizar como sujeto contra-hegemónico, su territorio es el anonimato, ni en su escritura la censura puede hacer presa de él. Ante un discurso como el militar, que sólo se entiende en la medida de un sentido estable, clausurado e incuestionable, aparece un desenfadado Lira minando el campo, con detonadores que harán efecto claramente en lectores de generaciones posteriores.

III. 6-. Parodias Literarias: Siguiendo la misma lógica del desacato, Rodrigo Lira no deja títere con cabeza, su problema es extensivo, no se detiene sólo en la situación contextual del país, la batalla se libra dentro suyo y el enemigo tiene realizaciones en todos los niveles de la vida, hasta en los más capilares, por ende, las lecturas que rondaban su cabeza no serían menos problema. En los escritos nunca publicados en vida, Lira nos demuestra el gran lector que fue, su escritura piensa y se piensa a sí misma dentro del contexto poético nacional, no es una escritura reproductiva más, una isla que se suma a la geografía literaria; central en sus pretensiones es el clásico problema (quizá lo único clásico en sus letras) de la tradición literaria local. Nadie escribe a partir de la nada, todos están malditamente atravesados por lenguaje ya proferido, por versos ya dictados, por imágenes consensuadas; por lo cual el quehacer literario debe repensarse y oxigenarse. En los versos de Lira aparece una considerable propuesta a estas problemáticas e interrogantes que a muchos al parecer no les agradó.

Hablar de “parodias literarias” exige de antemano una precisión terminológica, ya que es un tema demasiado extenso y que me interesa tratarlo desde una perspectiva muy puntual. Quiérase o no, parodiar es de partida un fenómeno particular de intertextualidad, es decir, hacer aparecer en un texto una voz extranjera, una voz no propia, con fines particulares, cualquiera sean estos, sin entrar aun en cualificaciones. Las formas de llevar a cabo la intertextualidad son múltiples, van desde la cita directa y textual a otro discurso, es decir, un dialogo entre dos textos que se encuentran en un mismo lugar y que mantienen sus rasgos distintivos intactos, sin que ninguno modifique al otro; hasta una fundición completa de uno en el otro, haciéndose indistinguible el texto original. La parodia es una forma particular de hacer aparecer esta otra voz, debemos eso sí, entender siempre, como bien lo comenta Grinor Rojo, el doble filo que ésta posee: “La parodia es homenaje y desacato al mismo tiempo”.

a o a a o o a o
 los poetas
 e
 son unos pequeñísimos reptiles:
 ni alquimistas ni
 albañiles ni
 andinistas: bajaron del monte
 Olimpo, cayeron de la montaña
 Rusa se sa-
 caron la cresta paaalabraaa
 en la noche ya nada
 en la noche ya nada
 está en calma Poetry
 May be Hazardous 1 to Your
 Health
 ¡Oh, Poesíah!
 Il nostro
 Ayuntamiento
 k
 acaba/
 a a

¹ Can Seriously Damage (it was determined *so* later than the statement quoted *supra*).”⁹⁵

Este poema no es otra cosa que un ejemplo literario de lo que destacué de Lira, se aprecia claramente el sonsonete de la voz de Huidobro, de Parra y de Lihn, selección que bajo ningún punto es azarosa. Son quizá los tres sujetos que prestaron más atención a mantener vigorosa la poesía nacional, a enfrentar siempre la tradición literaria cuando mostraba cansancios y movimientos erráticos. La historia de la poesía chilena tiene pavimentado el camino entre Huidobro y Parra, en menor medida, entre Parra y Lihn. Lira pretendía establecer esa nueva referencia, generar un nuevo camino que llegara a él, pero con un sentido particular, un vuelco freudiano, preparando el arma con el que daría muerte a su(s) padre(s). Veamos la forma en que los hace aparecer:

“Porque escribo estoy así. Por / Qué escribí porque escribí 'es /Toy vivo' la poesía / Terminó con- / migo [...]” (“Porque escribí”, Enrique Lihn)

“el adjetivo mata, Matta” (el adjetivo mata: Huidobro; mata, Matta: señor Zañartu, personaje de la Oficina del Japening con Ja, programa humorístico de televisivo desde 1978)

“cuando escriba, / no conduzca” (“cuando beba no conduzca”, publicidad de Carabineros de Chile)

⁹⁵ Lira, Rodrigo. p. 34-35

“no corra: poesía hay en todas partes” (“no corra, Ambrosoli hay en todas partes”)

“bajo el sol nada nuevo” (Huidobro; publicidad de Savory “nada nuevo bajo el sol”)

“a o a a o o a o” (Huidobro)

“los poetas son unos pequeñísimos reptiles” (“los poetas son unos pequeños dioses”, Huidobro)

“bajaron del monte Olimpo/ cayeron de la montaña / Rusa se sa- / caron la cresta paaalabraaa” (“Manifiesto” Nicanor Parra)

Podríamos afirmar que el poema anterior establece un tránsito que va desde Lihn a Parra, pasando por Huidobro. Abre esta controvertida arte poética, en el fundamento de la poesía lihneana, su arte poética “porque escribí” (publicado en *La musiquilla de las obres esferas* de 1969) y cierra con otra arte poética anterior “Manifiesto” de Parra (de 1963). Lo fundamental, claro está, es el péndulo entre ambas escrituras, que se da en un nuevo contexto, ya no es una discusión remitida a los grandes espacios intelectuales de Chile, es un dialogo que ha perdido prestigio, que se roza con las indicaciones policiales de carabineros, con la publicidad de una marca de dulces o con secuelas televisivas. Los antiguos contextos de estas discusiones se han venido abajo, hoy el lugar de la poesía está dado por otras circunstancias, si bien la discusión respecto a los proyectos poéticos es fundamental en Lira, este mismo se ha dado cuenta que en una sociedad que ha dejado entrar el neoliberalismo, la poesía no ostenta la misma espacialidad. El escritor entonces pierde su prestigio, convirtiéndose en información cualquiera, posible de ser parodiada por un estudiante universitario cualquiera. Desarrollar una postura poético-política (eso reúne el arte poética) resulta trascendental, es por eso que Huidobro no para de aparecer, sin embargo, esa discusión no puede ser llevada a cabo en un lugar apartado de la realidad, de las condiciones escriturales que rodean al mismo Lira, es aquí que radica la fuerza y acidez en sus letras, revisemos quizá su poema más conocido:

“Ars Poetique

para la galería imaginaria

Que el verso sea como una ganzúa
Para entrar a robar de noche
Al diccionario a la luz
De una linterna

sorda como

Tapia
 Muro de los Lamentos

Lamidos
 Paredes de Oído!
 cae un Rocket pasa un Mirage
 los ventanales quedaron temblando

Estamos en el siglo de las neuras y las siglas
 y las siglas

son los nervios, son los nervios
 El vigor verdadero reside en el bolsillo
 es la chequera

El músculo se vende en paquetes por Correos
 la ambición
 no descansa la poesía
 está c
 ol
 g
 an
 do

en la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí
 culos de lujo, de primera necesidad,
 oh, poetas! No cantéis
 a las rosas, oh, dejadlas madurar y hacedlas
 mermelada de mosqueta en el poema

El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (Su Propinaes Misuerdo)”,⁹⁶

Este poema paródico viene a montarse sobre el conocido texto huidobriano de 1916 (*Espejo del Agua*), en el cual se reflexiona sobre la poesía misma. Lo que hace Lira no es otra cosa que desestabilizar el texto primero, transfigurar el texto canónico, con la intención por un lado de revitalizar, reinsertar la intención del texto primero (homenaje), para después, o mejor dicho al mismo tiempo, desautorizarlo, volverlo materia plástica reutilizable (desacato). El gesto que hace con Huidobro (el mismo que con Lihn y Parra), puede claramente ser mal leído, constituyéndose a sí mismo como un escritor un iconoclasta, que en su afán de juego, se desliga inmediatamente de todo lo que hubo antes que él. Sin embargo, hay en su desacato una correspondencia de sensibilidades, Lira toma a Huidobro y no a otro, por una necesidad propia, por identificarse con el ejercicio poético del creacionista, por hacer propia la voz de Huidobro sin clausurar por eso el habla popular de la contracultura pop que tanto le agradaba. Lira no vacía la posición central para situarse el allí, invalida la obstinada necesidad de la posición central, de las grandes voces en contraposición a las pequeñas.

⁹⁶ Lira, Rodrigo. p. 33

Rodrigo Lira se inmiscuye en las letras de Huidobro y las infecta para poder levantar su manifiesto allí, retoma a Marinetti (“cae un Rocket pasa un Mirage”) para dejar huella de que esto no es un acto vacío, azaroso, sino un artificio previamente construido a modo de llamado generacional a una generación que nunca existió. Es por esto que es tan duro con el viejo Parra que prometió algo que nunca ocurrió, nadie sangro en su montaña rusa, al parecer nadie bajó del Olimpo y la poesía sigue siendo “el paraíso del tonto solemne”:

Y llegó / desde Chillan o / desde San Fabian de Alico / don Nicanor / y se instaló con su / montaña rusa; pero / hasta donde llegan / los datos del autor, / nadie ha sido atendido aún / por hemorragias nasales y/o /vucuales en las postas o / policlínicos fiscales o /particulares por / haberse encaramado o / Haberla intentado escalar.⁹⁷

El fragmento anterior fue tomando del poema “‘78 panorama poético santiaguino o los jóvenes tienen la palabra” y es una respuesta plástica y mecanografiada⁹⁸ a la crítica que hace Ignacio Valente (J. M. Ibáñez Langlois) a los escritores jóvenes de la época, dice lo siguiente: “Realmente la calidad de los escritores jóvenes (de veintitantos) es mínima. Por esa edad hay gente que no sabe escribir. No tienen talento... Hay que decir que todo es malo. Valores jóvenes no se divisa ninguno. No existen [...] En Composición no hay nadie que, cumpla al menos los requisitos básicos”⁹⁹

Retomando la idea de la construcción de afectividades que buscaba Rodrigo Lira, este texto es entonces una evidencia de su búsqueda, utiliza la parodia no como un mero entretenimiento, no como una clausula estética vaciada, sino que en ese acto de sedición a los textos originales, se esfuerza por construir, por afectar, por provocar al lector; construye a punta de esfuerzo el único lugar al que pudo, de alguna forma, pertenecer. Solamente aquí toma sentido, se ilumina, el epígrafe a *Proyecto de Obras Completas* extraído de la carta que deja a sus padres antes de suicidarse:

"Con respecto a mis textos y manuscritos, no sé si podrá hacer algo. Durante mucho tiempo les tuve mucho cariño y les atribuí importancia. Ahora las cosas han cambiado, pero de todas maneras sentiría que se destruyeran así no más..."

⁹⁷ Lira, Rodrigo. p. 105

⁹⁸ Ver Anexo I

⁹⁹ Ibáñez Langlois, J. M. (Ignacio Valente), crítico literario de El Mercurio, en respuesta a una pregunta del propio periódico (26/8), acerca de la existencia de valores jóvenes en la literatura nacional.

IV-. Capítulo 3: Propuesta final (o Reflexión abierta ante una escritura)

Lo que comenzó siendo un acto ético de reivindicación de una escritura que cambió mi forma de enfrentar un discurso literario, terminó por ser una empresa lo suficientemente extenuante antes de llegar a este punto. ¿Es posible en un contexto de cercamiento, de represión, de dictadura propiamente tal, generar discursos contestatarios? Y más aun, en el caso que la respuesta a la primera pregunta sea afirmativa, ¿qué efecto real, qué injerencia tiene la literatura sobre la vida misma, sobre los espacios que habitamos? En términos finales ¿es posible generar algún tipo de resistencia desde el discurso –un contradiscurso– que posibilite la instauración de un nuevo estado de las cosas?

Creo que Sarduy en una de sus reflexiones sobre el barroco en la actualidad, se aventura a responder implícitamente mis preguntas, dice: “¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa [...]”¹⁰⁰. Y claro está, las preguntas que formulé en un comienzo, tienen que ver con economía, aunque suene extraño. El patrón que dirige nuestro sistema de pensamiento es claramente el económico, dejando huella en todo orden de las cosas, por supuesto que el lenguaje no es la excepción. La episteme neoliberal ha instaurado como ejercicio social, la acumulación y la medida, condenando o apartando cualquier impulso que desorganice los procesos de autorregulación de un sistema, este fenómeno ha pasado al orden de lo simbólico, supeditando el lenguaje a una función exclusivamente comunicativa. Nuestra sociedad ha sido disciplinada bajo la premisa de que el lenguaje tiene una función muy clara, una función comunicativa y utilitaria, es decir, transportar un significado único, un pensamiento, una idea, a través de un significante específico, lo que por lo demás suena bastante coherente, sin embargo, en su realización podemos apreciar el desbarajuste entre ambos términos. Desde el acto más básico de lenguaje nos encontramos mediados por un servilismo uniforme, ya sea por respetar un número limitado de reglas de combinación o porque pareciera que no existe un afuera del lenguaje que se presente como alternativa efectiva al *ordo* de la lengua.

¹⁰⁰ Sarduy, Severo. “Suplemento” en: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987. pp. 209-212. Impreso.

Se torna entonces un problema comprender el lenguaje, el discurso en su totalidad, desde una óptica múltiple, no lineal, ya que pone en cuestión una serie de discursos disciplinarios que se sustentan en la uniformidad del mensaje: qué ocurriría con las órdenes militares, los juicios médicos o las resoluciones legales si estas pudiesen tener múltiples lecturas como el discurso ficcional. Poner en cuestión la comprensión del discurso como fenómeno regular, es en términos más extensivos, entrar en conflicto con la conformación de la verdad. Desde que somos pequeños se nos enseñan que el discurso porta o debe portar una verdad, el inconveniente que presenta esta premisa, es que siempre podemos decir la verdad, sin embargo, no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una «policía» discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos. En la medida que el discurso se relaciona con la verdad, adquiere un valor de mercado, por lo tanto, se estrecha con el poder. El discurso que originalmente se presenta como libre, múltiple, polisémico, ha sido expuesto a una serie de reglas disciplinarias que circunscriben su dominio y aparición. “Todo sistema de educación no es más que una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican.”¹⁰¹ Debemos entender que la verdad o uniformidad no es característica propia del discurso, no es algo inherente a él, sino que “el discurso es una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad”.¹⁰²

El aprendizaje del lenguaje en los primeros niveles escolares presenta, a razón de lo mismo, los mayores problemas. La aplicación de normas, conocimiento de gramática, formas verbales, sintaxis, etc., todos estos, valores de la regularización del discurso, violentan las formas primitivas del lenguaje de los niños, quienes son amoldados a la legislación del discurso, en pos de una integración adecuada a la sociedad. Como bien lo comenta Barthes: “la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.”¹⁰³ A este orden es al que debe rebelarse la literatura, el autor debe encontrar las artimañas, los recovecos para arrancarse de la servidumbre del sentido y postularse desde el juego de las palabras. La

¹⁰¹ Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992. p.45. Impreso.

¹⁰² Ídem. p. 53.

¹⁰³ Barthes, Roland: *Lección Inaugural*. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. p. 120. Impreso.

fuerza del escritor debe ser medida por la fuerza de libertad que pueda demostrar en su lenguaje:

“Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura.”¹⁰⁴

Aquí es cuando nuestro análisis se entrecruza con la obra de Rodrigo Lira, éste configura un aparataje discursivo que le permite desde su condición periférica, amenazar los discursos hegemónicos o de poder (desglosados anteriormente). Por un lado nos referimos sí, al discurso militar, que es el más evidente, pero también cualquier tipo de discurso otro que se disponga a replicar sus lógicas. Lira comprende su rol de subalterno, tiene claro que debe circular por distintos lenguajes, transitar por variados campos, para luego, en su reiteración, parodia y/o paráfrasis generar el desgaste necesario para lograr que se pierda el sentido clausurado y primero de cualquier enunciado (ya sea el lenguaje médico, literario, político, etc). Así lo comenté en el apartado de parodias militares, su obra no busca jamás un enfrentamiento directo, es consciente de las dimensiones y restricciones del poder. Lira privilegia la subversión como método, entiende que la manera de hacer efectivo su proyecto poético es, únicamente, jugando a perderse tras las variantes discursivas, en la pluralidad de voces que ha tejido en sus textos y desde ahí, generar ruido y molestia, aunque deba procurar nunca dejarse encontrar. Rodrigo Lira opta por desmarcar su voz del “yo”, cree en el anonimato literario y abandona la condición central del autor moderno en su obra. Lo anteriormente dicho se puede apreciar en que nunca cae en un campo semántico contestatario, para hablar de estos asuntos, utiliza recursos publicitarios, literarios, televisivos, comunicados de los mismos mandatos militares y los hace girar sin nunca fetichizar alguno:

“[...] Uno es distinto
menos loco pero más RAYADO
un tipo escrito impreso o manchado con distinta tinta
y le preguntan cada vez más seguido
si es extranjero

¹⁰⁴ Barthes, Roland: *Lección Inaugural*. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. pp. 121-122 Impreso.

pues de algún modo
 por ahí se intuye que uno ve
 que ha aprendido a ver las cosas de otro modo, uno
 puede a veces ver las estructuras y los colores
 el verde del musgo y el del carabinero
 el rosa del crepúsculo y el de las rosas
 el de los labios, el del glande
 el rojo de la Coca Cola, el rojo de la bandera
 soviética el de la norteamericana chilena
 británica francesa el rojo en bandas de la bandera
 norteamericana el rojo de la Pepsi Cola
 El azul primario que a veces delimita estrellas blancas
 el azul oscuro y el azul celeste de la Pepsi Cola
 el azul marino de los distintivos
 del Cuerpo de Gendarmería de Chile
 el celeste de los furgones
 en que se transporta a los detenidos o procesados
 y el azul eléctrico de pequeñas lucecitas
 destellos, spots que se me aparecen de improviso, por un instante
 en el aire claros, luminosos, pequeños
 -tal vez sea lo más raro que me pasa-.[...]”¹⁰⁵

Como la construcción de los poemas está dada por retazos tomados de distintos lados, no podemos nunca construir a un enunciante único u originario, que en condiciones dictatoriales, sería quien fuese castigado por desobedecer al reglamento impuesto por la Junta Militar. Sólo desde el anonimato y las zonas de opacidad, es posible hacerse de un territorio; volverse visible es entregarse a la exclusión del poder. Podemos afirmar que dentro de los elementos más atractivos de la obra de Lira se encuentra el plano de la forma textual: la utilización extrema del espacio en blanco, la articulación con la gráfica, los juegos de sintaxis, montaje, collage, etc.; (elementos que se pierden un tanto en la edición impresa de *Proyecto de Obras Completas*) son elementos que se presentan como herramientas retóricas resignificadas, son más que un juego estético, están en función de escapar a la acumulación económica recién expuesta, ya que se distancian del plano semántico cerrado que postula el lenguaje comunicativo, dando cabida a otras significaciones como la visual, la sonora, entre otras. Así los términos que se integran en la obra se estructuran elípticamente, lo que conlleva a la desestabilización del receptor, a momentos aparecen sintagmas vinculados por estructuras fonéticas, en otras, por rasgos semánticos, entre medio el factor gráfico configura su dominio, sin nunca generarse un patrón de regularidad. Asistimos a la corrupción del signo lingüístico, situación que incomoda de sobremanera a un sistema

¹⁰⁵ Lira, Rodrigo. p. 62

que intenta convertir todo en información organizada: codificación de ADN, cédula de identidad, número telefónico, código de barra, etc.

En lo que refiere exclusivamente al plano semántico, el trabajo, como ya lo hemos observado, es de un gran nivel, utilizando el término de Oswald de Andrade, podríamos afirmar que Lira sería un antropófago del discurso, un fagocitador que devora cualquier sustrato a la hora de construir sus textos. No desdeña los referentes de la economía de mercado o dictadura, los yuxtapone con un tinte paródico a otras series diversas del cuerpo histórico, ya sean referentes contextuales o del pasado. Los referentes literarios circulan constantemente por entre los versos, como un muestrario de un lector que ha coleccionado las citas que le parecieron más atractivas, sin embargo, no deja nunca tan claro si la intromisión de esas voces está motivada por conjeturas literarias específicas o sólo es un sustrato discursivo más, un tejido más. De lo que si podemos estar seguros, es de la pérdida del sentido primero de las referencias, aunque materialmente los textos recortados digan lo mismo, están retorcidos por los contextos a los que han sido expuestos, prestando atención a este movimiento es que se puede percatar de mejor forma la función política que tanto he resaltado y que Lihn manifiesta de esta forma:

“El texto de Lira es hiperliterario, una parodia de la literatura, apoético o poético a contrapelo. Es el balance de una quiebra, el inventario de una imposibilidad que incluye, ciertamente, la cosa política como una actividad del lenguaje. Pienso en Lacan quien pregunta: "¿qué encuentra el hombre en la metonimia, si ha de ser algo más que el poder de rodear los obstáculos de la censura social?. Esa forma que da su campo a la verdad en la opresión, ¿no manifiesta acaso alguna servidumbre inherente a su presentación?" "Y la libertad de los demás - dejó dicho Lira- es cosa seria / pueden hacer cosas terribles con la de ellos / y también con la de uno."¹⁰⁶

Pareciera que el trabajo poético de Lira fuera tan inofensivo, tan dentro de una retórica con bozal, sin embargo, esto no es más que una ilusión fundada en el contraste con otra gran tradición literaria latinoamericana, que se despliega desde el Canto General nerudiano en adelante, las obras abiertamente comprometidas con causas

¹⁰⁶ Lihn, Enrique. “Nota preliminar”. *Diario de Muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.

políticas de izquierda que promulgaron como eje de escritura la didáctica popular y la denuncia controlada. Durante dictadura, muchos adscribieron a esta línea de creación, las temáticas se vieron fuertemente focalizadas en un desarrollo explícito de resistencia y contradiscurso, que ocupaba formas o estilos bastante regulares. Lira se aleja en gran medida de esa forma de enfrentar la violencia militar, y se acerca sin saberlo, a lo que planteo en este trabajo como escritura barroca:

“La nueva poesía, además, a través de José Lezama Lima, se asoma a la poesía barroca escrita en español. No apuesta como era el caso de las vanguardias, a un método único o coherente de experimentación. Ni se reduce a los referentes macropolíticos de la toma del poder o del combate contra la agresión imperialista. Es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo.”¹⁰⁷

Lo que vemos en Rodrigo Lira no puede bajo ninguna medida llamarse estilo, su escritura reusa del estilo entendido como fijeza, como situación inerte, ya que lo que hace realmente es movilizarse de un estilo a otro, sin volverse prisionero de una posición o procedimiento. Hacerse portador de un estilo es visibilizarse, es fijar una voz central, proyecto contrario al planteado por el poeta, que pretende que el texto se comporte como una constelación, en la cual los astros, en su irregularidad, conformen un objeto que en su superficie aparente estar cerrado y muy por el contrario, en su estructura esté en constante expansión. La acumulación de materiales hace que se pierda el recorrido lineal, síncopas y pausas se presentan por todos lados, la materia se despliega trabada, causando risa o vértigo al momento de encontrarse con los procedimientos retóricos que mantienen en pie este torbellino de fulguraciones.

A momentos da la impresión que los textos agrupados en el *Proyecto de Obras Completas*, no fueran varios textos, sino sólo uno, que ciertamente no sabemos dónde comienza y menos aun, donde terminan. En el desglose de sus versos, no existe ninguna diferencia sustancial entre seleccionar cierto poema antes que otro, a menos que se lo quiera leer en comparación a su biografía, que como ya he comentado, también se encuentra perdida en su obra. Como bien lo hace la escritura barroca, los poemas de

¹⁰⁷ Echavarren, Roberto. Prologo a *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999. Impreso.

Lira son procesos indefinidos, escrituras pendientes, que al igual que la historia de Latinoamérica, tendrán siempre suspendida la posibilidad de remontarse sobre un presunto origen, más allá, del que podamos construir como hecho artificial. No podemos afirmar nunca, a razón de lo mismo, que recorrimos la obra de Lira, pero sí que transitamos por ella, entramos por uno de los múltiples agujeros que posee su estructura y saldremos por cualquiera de los mismos, nunca encontrando la clausura del organismo.

Al distanciarnos un tanto del análisis mismo, pareciera ser que la literatura exige, para aparecer en su plenitud, el tener que estar constantemente siendo desmontada y rearmada. El proceso que evidencia la obra de Rodrigo Lira sostiene una doble articulación, por un lado, un trabajo estricto de deconstrucción a nivel microdiscursivo, un análisis exhaustivo de la materialidad con la cual trabaja; y paralelo a esto, un análisis a nivel macrodiscursivo, donde construye su proyecto poético preocupándose de los discursos de poder que lo rodean como sujeto histórico. Para la primera tarea, pone especial atención a las estrategias que le permitiesen escapar de los imperativos discursivos que circunscriben al lenguaje a su nivel denotativo: retruécanos, juegos de palabras, dilogías, metátesis, etc.; aparecen como el resultado de esa interiorización. Para lo segundo, se volvió fundamental el corte con las categorías ordenancistas del discurso, que le entregaban prestigio, marcos de aplicación y jerarquía a unos sobre otros: pluralidad de voces, collage, parodias, etc.; son las manifestaciones de este segundo nivel. En esta doble articulación quizá no hay nada muy por encima de otros proyectos literarios, sin embargo, aquí se gesta uno de los más crudos retratos locales, barriales, de lo que fue la dictadura, no como hecho histórico monumentalizado, sino como un contexto ominoso que se extendió desde las capas más altas de la nación, hasta los últimos reductos del Chile anónimo. El intento por borrar estos microrrelatos no fue suficiente, en esa escritura del joven poeta esquizofrénico, en ese sujeto histórico tan irrelevante para algunos, se gestó uno de los proyectos más importantes, de la poesía de la fealdad, de la poesía contracultural chilena, comenta Lihn: “Si el objeto de la poesía no fuera el de consolarnos y hacernos soñar, sino el de desconsolarnos, manteniéndonos desvelados, Rodrigo Lira tendría el lugar que le

reservamos en el Olimpo subterráneo de la poesía chilena, antes que en el escenario de la reconciliación”¹⁰⁸

Ambos niveles del trabajo poético realizado por Lira funcionan conjuntamente, atienden al mismo problema desde dos zonas distintas, su obra nunca abandona el principio de desestabilización del lector, de por lo menos incomodar a quien pase por sus versos. No se puede ser indiferente ante la escritura de Lira, ya que nos obliga a que, como lectores, ocupemos el espacio del que constantemente está huyendo. Atendiendo a la inversión que hace Foucault respecto a la frase de Clausewitz (capítulo 1), el poeta comprende que la poesía es el espacio por el cual puede disputar su guerra mediante otros medios, entiende que como sujeto individualizado, no tiene ninguna injerencia ni posibilidad en un cambio estructural de la situación que vive, ya sea como “poeta joven” o como parte de la población acuartelada chilena, sin embargo, con su obra, con su activismo torcido, asistimos a la burla del poder. La obra de Lira desde el ingenio demuestra lo franqueable que es el poder cuando se juega en sus mismas lógicas, sus textos saturan, se extienden abarcando mucho terreno discursivo, dan la impresión a momentos de ser confesiones interminables entre disquisiciones intelectuales, todo mezclado en una trifulca de voces que nos impiden construir un enunciante. Al igual que el poder deviene múltiple, Lira trabajó desde lo difuso. En estos versos habla el enfermo, en estos versos habla el loco, el abyecto, el molesto; tras un juego de mascarar que no deja nunca ver la cabeza que esconde. Este es el territorio del contradiscurso, del contraataque. Debemos entender siempre que un contraataque no es nunca una respuesta, sino la instauración de una nueva situación. La nueva situación: estos textos comentados acuciosamente, han pasado desapercibidos por la censura, lograron ser publicados y hoy se estudian como objetos literarios en las universidades del país, siguen formando parte de las lecturas obligatorias de jóvenes universitarios que, como se extrañaba Grinor Rojo, consideran a este poeta (que es más de los 70 que de los 80) como uno de los suyos, esta será la venganza. Lihn reflexiona finalmente acerca de nuestra importancia como lectores, en la trascendencia del espíritu carnavalesco y el ímpetu descentralizador de Lira, en vez de cerrar la puerta, la deja abierta: “Contribuir, de un modo u otro, aunque solo sea –y este es un rol, en realidad de primera– como

¹⁰⁸ Lihn, Enrique. “Nota preliminar”. *Diario de Muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.

lector del mismo o por el hecho de tenerlo en expectativa, es nuestro ¿deber?, nuestra ¿necesidad?, nuestro ¿deseo?”¹⁰⁹

En la escritura de Lira está el gesto de la rodilla doblada que se resiste a caer a los pies de su oponente, aparece el desacato al poder imperante, a cualquier fuerza que se pretenda clausurada, lo discute todo y no cree en el trono. La cantidad de zonas de encuentro con el barroco junto con el énfasis en la dimensión política contracultural, me han llevado a sortear esta ruta de lectura que no se concibe como cláusula sino como derrotero:

“Barroco que en su acción bascular, en su caída en su lenguaje pinturero a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución”¹¹⁰

¹⁰⁹ Lihn, Enrique. “Nota preliminar”. *Diario de Muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.

¹¹⁰ Sarduy, Severo. “Suplemento” en: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987. pp. 209-212. Impreso.

V-. Conclusión-

Dice Bolaño respecto al concepto de Literatura que: “se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”. Y qué palabras o conclusiones encajan con mayor verdad en el proyecto literario de Rodrigo Lira. La imagen del que fuera considerado por Lihn como uno de los “seis tigres de la literatura chilena” no se levanta acaso como la voz de un púgil al que no lo acompaña su cuerpo pero sí su escritura. Su escritura es su cuerpo, desde allí se libran una serie de batallas que van conformando un proyecto poético, que si bien no es de los más extensos que se ha visto, goza de la fuerza necesaria para remecer las letras nacionales.

Rodrigo Lira entendió que sólo desde la escritura podría afectar la realidad, aceptó el duelo codo a codo con la muerte llevándolo al extremo, en esa actitud dolorosa y solitaria, se justifica el hecho de estar tan desmarcado de las grandes voces que presenta el canon y tan aferrado a lectores juveniles, universitarios y barriales. Rilke nos dice que: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de la experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar.” Sólo aquí podríamos detenernos un minuto a comentar su muerte, entendiendo que no es más que un eslabón en ese esfuerzo por devolver la palabra al escenario de la vida. Como lo planteo durante el desarrollo del estudio, su obra se constituye como un acto político mayor, conformado por retazos desjerarquizados, que han sido tomados de los lugares más distantes. Esta escritura se concibe en situación de guerra, se entiende bajo los códigos ominosos del contexto histórico, por lo tanto es una escritura de trinchera, pero de una trinchera otra, la de la subversión y el desacato. Configurar un poema político, encriptarlo, e instalarlo dentro del panorama dictatorial, burlando al poder, haciéndolo parecer vulnerable, es a mi parecer, tan político como una acción de arte desarrollada por el C.A.D.A., ya que nos demuestra a los lectores de esta época la posibilidad de resistencia que hay en el discurso.

Mi proyecto no se funda en la necesidad de reinstalar la voz de Lira en el canon y en los estudios literarios, sino más bien, en contribuir mediante su lectura, al proyecto de desacato, de amenaza que portan los textos. Esta escritura es la evidencia del concepto de Literatura que plantea Barthes, ese discurso que no se cansa de hacerle

trampas al lenguaje fascista. En este sentido es posible la conexión con el barroco y el neobarroco, en ese actuar contra-hegemónico encontramos la familiaridad con alguna tradición quizá bárbara de nuestras tierras, esa incansable necesidad por apropiarse de lo externo. Si por violencia hemos sido apartados de nuestro origen, con violencia nos haremos cargo de inventarlo y reescribirlo. [...] *y todo es sendero o carretera o camino/ pero nunca destino / y uno se va a morir esperando llegar a alguna parte / dos pasos atrás por uno pa' delante* (Rodrigo Lira Canguilhem) [...]

VI- Bibliografía.

Agamben, Giorgio.

- *Homo sacer El poder soberano y la nuda vida*. Traducción: Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-Textos. 1998.
- “¿Qué es un campo?” *Revista Sibila* N°1 Roma: Enero, 1995. Impreso.

Bajtín, Mijail.

- “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 1989.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Barthes, Roland.

- *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- “La Muerte del Autor”, En: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*; trad. C. Fernández Medrano. Ediciones Paidós, Barcelona: Buenos Aires: México, 1994 (pág. 65).

Benjamin, Walter.

- *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.

Calabrese, Omar.

- *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. 1998.

De Campos, Haroldo

- *Galaxias*. Trad. Reynaldo Jiménez. Montevideo, La Flauta Mágica, 2010.

Deleuze, Gilles.

- *El pliego: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix.

- *Kafka: por una literatura menor*. México, Era, 1983.

Echavarren, Roberto.

- Prologo a *Medusario*: Muestra de poesía latinoamericana. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999.

Foucault, Michel.

- *Defender la sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- *Seguridad, Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Foucault, Michel. "Historia de la medicalización". *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. Ed. Y Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. La Plata, Argentina: Editorial Altamira, 1996.

Fuenzalida, Christian.

- "La televisión chilena bajo la dictadura. 17 años de cadena nacional." www.archivochile.com. 31 diciembre de 2006.

Garretón, Manuel Antonio; Garretón, Roberto y Garretón, Carmen.

- *Por la fuerza sin la razón*. Santiago: LOM ediciones, 1998.

Le Goff, Jaques.

El orden de la memoria. Barcelona, Paidós, 1991.

Lihn, Enrique.

- Prólogo a *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- "Nota preliminar". *Diario de Muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

Lira, Rodrigo.

- *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004
- *Declaración Jurada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006

Martínez, Luz Ángela.

- "Ciencia, Signo y Racionalidad Barroca: Siglo XVII" En: *Dinámicas de la exclusión e inclusión en América latina. Resistencias e identidades*. Santiago: LOM, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2005.

Martínez, Juan Luis.

- *La Nueva Novela*. Santiago, Archivo, 1985.

Nietzsche, Friedrich.

- *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editoria, 1996.

Ors, Eugenio d'.

- *Lo barroco*. Madrid, Tecnos, Alianza. 2002.

Perlongher, Néstor.

- Prólogo a *Medusario*: Muestra de poesía latinoamericana. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999.

Rojo, Grinor.

- Prólogo a *Declaración Jurada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006.

Romero, Raúl.

- *Barroco y Neobarroco. Naturaleza, apoteosis, dificultad, oscuridad*. En: www.babab.com. Noviembre 2003.

Salazar, Gabriel.

- *Ser niño huacho en la historia de Chile durante el Siglo XIX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.

Sarduy, Severo.

- *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- *Obras Completas (Tomo II, edición crítica)*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú, 1999.

Schmitt, Carl.

- *El nomos de la tierra en el derecho de gentes del 'ius publicum europaeum*. Buenos Aires: Struhart, 2005.

Spitzer, Leo.

- *Lingüística e historia literaria*, trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1974.

Zamora, Esteban

- "El pasaje del Estado de Excepción al Estado de Guerra" Revista Viscera N°3, 2009.

VII-. Anexo

78: Panorama Poético Santiaguino

" Los Jóvenes tienen la Palabra "

SARPULLIDOS

en letra impresa

compila pilatos

"Realmente la calidad de los escritores jóvenes (de veintitantos) es mínima. Por esa edad hay gente que no sabe escribir. No tienen talento... Hay que decir que todo es malo. Valores jóvenes no se divisa ninguno. No existen".

J.M. Ibáñez Langlois, (Ignacio Valente), crítico literario de El Mercurio, en respuesta a una pregunta del propio periódico (26/8), acerca de la existencia de valores jóvenes en la literatura nacional.

o o o o

"En Composición, no hay nadie que cumpla, al menos, los requisitos ibáñezcos."

- Crónica de Época -

Durante medio siglo

La poesía fue

El paraiso del tonto solemne

Hasta que vine yo

Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece;

Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

CINE  AIRE ACONDICIONADO
ROTATIVO DESDE LAS 12 HORAS \$40

**SUSPENSO EN
SENSURROUND**
SUPERKINOPANORAMA

Entre el gentío
Se halla el asesino
Capaz de cambiar
Las risas
Por gritos de terror

TERROR EN LA MONTAÑA RUSA

UNA PRODUCCION JENNINGSLANG
Estudios GEORGE SEAMAN

 Cinema
Internacional

Nicanor Parra,
Versos de Salón.

Y llegó
desde Chillán o
desde San Fabián de Alico
don Nicanor,
y se instaló con su
montaña rusa; pero
hasta donde llegan
los datos del autor,
nadie ha sido atendido aún
por hemorragias nasales y/o
bucales en las postas o
policlínicos fiscales o
particulares por...