

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# La ciudad moderna como espacio alienante y su representación connotativa y denotativa en la poesía de Rodrigo Lira

Informe final del seminario de grado "Temas Actuales de la Literatura Hispanoamericana Actual" para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumno:

**Felipe Gamboa Bravo**

Profesor guía: Cristián Cisternas Ampuero

**2008**



Dedicatoria . .	4
<b>AGRADECIMIENTOS . .</b>	<b>5</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN . .</b>	<b>6</b>
<b>2. CONTEXTO POÉTICO: DÉCADA DEL 60', 70' y 80' . .</b>	<b>7</b>
<b>3. RODRIGO LIRA . .</b>	<b>11</b>
3.1. Reseña biográfica . .	11
3.2. Un corpus disperso . .	12
3.3. Carácter performativo: comienzo del mito . .	13
3.4. Crítica Lireana. . .	15
3.4.1. Diarios y revistas . .	15
3.4.2. Artículos especializados . .	15
3.4.3. Tesis . .	16
<b>4. CONSIDERACIONES FORMALES SOBRE LA OBRA DE RODRIGO LIRA . .</b>	<b>17</b>
4.1. Necesidad y elementos para un estudio inmanentista . .	17
4.2. El pastiche como mecanismo postmoderno . .	19
4.2.1 Soporte físico . .	20
4.2.2. Polifónico desacralizador . .	23
4.2.3. Referente abismado . .	26
4.2.4. El shock como finalidad estético-artística . .	28
4.3. 'La ciudad postmoderna como espacio alienante' como provisoria matriz de sentido . .	29
<b>5. LA CIUDAD EN LA OBRA DE RODRIGO LIRA . .</b>	<b>31</b>
5.1. Topología citadina . .	31
5.2. Génesis urbana . .	31
5.3. La ciudad latinoamericana . .	34
5.4. Ciudad hipertextualizada y lárca . .	36
5.5. Transitando la ciudad . .	39
<b>6. CONCLUSIONES FINALES PARA LA CONFIGURACIÓN DE UNA MATRIZ DE SENTIDO CITADINA . .</b>	<b>42</b>

## Dedicatoria

*A mi madre, Marta del Carmen Bravo Rojas por su amor desmesurado por los atardeceres y las estrellas. A mi padre, Eduardo Armando Gamboa Reyes por su amor a la libertad y su eterna confianza en mí. A mi “tata” Juan Bravo, por su inquebrantable rebeldía comunista que 3 marcapasos y varios infartos no han podido doblegar. A mi abuelo Alvaro Badal, por escupir a los carabineros y porque se necesitaron más de 8 de ellos para llevarlo detenido. A Gloria Andrea M. Melo, por su incondicional apoyo y sin igual amistad, por su inquebrantable dignidad.*

## AGRADECIMIENTOS

Además de las personas a las que está expresamente dedicado este trabajo debo agradecer a muchos sin quienes esta tesis no sería posible, pido disculpas si alguien por la premura del tiempo se quedara sin ser nombrado:

A mis primos Cesar y Claudio Urrutia, Fabian Badal, Juanito Bravo, Sergio Contardo, Maribel Retamales y Kuky Mejias, por su incondicional apoyo, los “salud” y la amistad.

A Luz Ángela Martínez y Javier Bello, por la paciencia sin igual, por la amistad, por mis mejores años y por obligarme contra toda voluntad a madurar.

Al estimado taza Bubu Paredes, estimado taza Juan Pablo Rapiman, estimado taza Pedro Olivares, estimado taza Ratona, estimado taza Silvana Gallardo, estimado taza Feña Lechug, estimado no-taza Manuel Moncada, por su apoyo constante y ser siempre una inspiración.

A mi hermano Camilo Gamboa, por creer que la literatura es una mierda y por los variados conflictos.

Al profesor Cristián Cisternas, por la paciencia infinita para con todos sus tesisas.

A Edson Pizarro, por la inspiración y la poesía.

Al profesor Andrés Morales, por su amor inconmensurable a la poesía.

A Nicole Murillo Francis, por el amor y la paciencia.

A la señora Antonieta de la biblioteca, por prestarme los libros aún estando suspendido.

A la tía Gladys del casino, por hacer unos *pays* de limón que siempre me permitieron olvidar la pena.

Y finalmente a los miembros del *komite creativo*, Paulina Labra, Claudia Valencia, Natalia Marín, Bernardita Guzmán, Paulina Gatica, Cristóbal Vallejos y Juan Pablo Bustamente, por los años de universidad y la amistad.

# 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como un esbozo y una forma de reivindicación para con la obra del gran poeta chileno Rodrigo Lira.

Comenzaremos con una contextualización poética a la década de los 80', más que necesaria para comprender el difícil y ácido panorama poético y social de todos los mártires que escribieron y padecieron la dictadura militar. Dentro de esta contextualización delinearemos la filiación de Lira a la neovanguardia.

En el tercer capítulo presentaremos una breve biografía de Lira y discutiremos la problemática del corpus de estudio, ya que debemos recordar que Rodrigo jamás publicó en vida ningún libro. Luego hablaremos de su visión performativa de la poesía, la que junto a la crítica sensacionalista y poco rigurosa, son los responsables del mito del "loco" que tendrá la culminación en su suicidio a los 32 años, el mismo día y presuponemos la misma hora de su nacimiento.

En el cuarto capítulo delinearemos la necesidad de un estudio inmanentista a la obra poética de Rodrigo Lira. Basándonos en el *pastiche* como categoría postmoderna, aglutinaremos ciertos mecanismos generativos que convergen en la obra e intentaremos esbozar la matriz de sentido presente en los textos estudiados.

Del análisis anterior desprendemos que la ciudad ocupa una marcada preponderancia en la génesis de los poemas, por lo tanto, en el penúltimo capítulo analizaremos el tipo de ciudad que converge en su obra y las características del recorrido ciudadano que Lira realizará por ella.

Finalmente intentaremos esbozar la matriz de sentido que según nuestro análisis logramos develar en la obra de Lira.

El análisis está basado, principalmente, en sólo dos poemas: *Comunicado*<sup>1</sup> y *Acuarela con peces y palomas*<sup>2</sup>, básicamente ya que ninguno ha sido debidamente abordado por la crítica.

---

<sup>1</sup> En: Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003. p.31. De ahora en adelante *Comunicado*.

<sup>2</sup> En: Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003. p.38. De ahora en adelante *Acuarelas*.

## 2. CONTEXTO POÉTICO: DÉCADA DEL 60', 70' y 80'

Este capítulo tiene por propósito ser una contextualización épocal a la poesía de Rodrigo Lira. Ante la interrogante desde dónde y cuándo comenzar a esbozar una genealogía de la década de los 80'; respondemos como buenos lectores borgeanos, que el universo es una concatenación infinita de causas y efectos, por lo tanto, lo correcto sería remontarnos a un momento muy cercano al *big bang* o al génesis bíblico para desde ahí comenzar a reconstruir la cadena completa que nos lleve hasta 1980.

A pesar de lo anterior, iniciaremos nuestra contextualización desde la década del 60'; la poesía de aquellos años se caracteriza por una escasa permeabilidad con los procesos sociales y modernizadores del periodo, tanto en regiones como en la capital. Algunos críticos ven en este fenómeno poético un reflejo de la sociedad subdesarrollada de la época: “el impacto de la modernidad consumista chilena en los sesenta era aún débil en las regiones urbanizadas y casi inexistente en las regiones de la provincia”<sup>3</sup>. Otros intelectuales como Sergio Mansilla, plantearán de forma mucho más acertada el delineamiento de un tipo específico de intelectual cuya característica principal será su escasa relación contingente con su entorno político y social.<sup>4</sup>

Según Mansilla, el desmembramiento o efervescencia de una sociedad se relaciona directamente con ciertos síntomas de “descomposición” estatales, en tanto entra en crisis la noción de un “estado benefactor”<sup>5</sup>. Los poetas de la década del 60', por su parte, se vieron beneficiados por un estado que subsidiaba talleres literarios e incluso publicaciones, por lo tanto, sus preocupaciones estéticas se relacionaron con un posicionamiento poético en el contexto literario nacional e internacional más que en entablar discusiones con los discursos ideológicos y sociales imperantes, propuestos por el estado de entonces.<sup>6</sup>

En la década siguiente –los 70'– habrá una ruptura radical con este clima de efervescencia artística-poética subsidiada por el estado: el golpe militar de 1973; lo que generará un panorama diametralmente distinto, marcado ahora por la censura y represión estatal.

<sup>3</sup> Campos, Javier. *Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina*. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LX, no. 168-169 (jul./dic. 1994).

<sup>4</sup> “La joven poesía chilena de los años 60, vista en términos globales, no sólo fue sorda y ciega a la modernidad consumista –que en rigor, no era ya tan débil ni tan casi inexistente en las provincias– también lo fue a la efervescencia política de entonces”. Mansilla, Sergio. *L'Ordinaire Latino Americain* 194. 2003: 33-40. IPEALT, Université de Toulouse-Le Mirail. Versión online en español: *Lírica chilena de fin de siglo: la revolución neoliberal y su representación poética en la poesía post Neruda*. Versión online: [http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo\\_82.shtml](http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo_82.shtml), consultada el 22 de Agosto del 2008.

<sup>5</sup> “La mayoría de los poetas de la década del 60' se formaron al amparo de universidades públicas protegidas y financiadas totalmente por el estado” Mansilla, Sergio. *Ibid.*

<sup>6</sup> “Pese a que las universidades, en el turbulento período 1967-73, vivieron múltiples y a veces violentos conflictos políticos internos, sus campus fueron auténticos ghettos protegidos del derrumbe general del sistema democrático”. *Ibid.*

Autores como Bello y el mismo Mansilla son extremadamente críticos e incluso románticos a la hora de abordar el fenómeno poético durante la dictadura militar pinochetista, cito:

**“el sólo hecho de levantar la voz públicamente a través de un texto poético era, consecuentemente con el estado de represión imperante, un peligro y al mismo tiempo una declaración de libertad”<sup>7</sup> “años heroicos, éstos cuando escribir y leer en público un poema de amor era un acto de subversión contra el régimen, cuando hasta para pegar un poema en una pared de la universidad había que pedir permiso a las autoridades militares”<sup>8</sup>**

Ambos autores dan cuenta del tránsito de un “estado benefactor” a una nueva institucionalidad que se legitimará en base a la represión, la censura y la tortura.

Este nuevo panorama social provocó innumerables cambios tanto poéticos como sociales. Uno de estos cambios se relaciona con la ruptura de continuidad poética generacional debido al exilio y al intraexilio de la promoción poética de los 60'<sup>9</sup>; lo que provocó que la generación emergente de los 70' y posteriormente la de los años 80' fuera considerada como una generación “huérfana”<sup>10</sup> ya que el vínculo con sus antecesores generacionales directos se presenta, salvo contadas excepciones, interrumpido; debiendo buscar referentes poéticos externos, no sólo “por la ausencia física de los poetas inmediatamente anteriores [generación del 60'] sino porque ni su escritura ni su praxis de institucionalización literaria eran pertinentes (tampoco eran posibles) en el nuevo escenario [década del 70' y 80']”<sup>11</sup>

A la censura y represión estatales debemos añadir la “autocensura”<sup>12</sup> que ejercerán los autores sobre sus propios textos lo que conllevará un enmascaramiento del discurso; la poesía de este periodo está marcada por un “lenguaje eufemístico, la poesía de entrelíneas, la ironización del lenguaje oficial, la autoironía, la presencia de personajes extemporáneos,

<sup>7</sup> Bello, Javier. *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile, 1995. Profesor guía Andrés Morales Milhonic. p.56.

<sup>8</sup> Mansilla, Sergio. Op. cit.

<sup>9</sup> “El exilio de muchos de los integrantes de la promoción de poetas que se ha dado en llamar generación emergente de los años sesenta, y el intraexilio sufrido por los demás, incluso la pérdida de libertad, determinó no sólo el quiebre de un espacio poético que estaba signado por la participación y la comunicación entre sus miembros, sino también por el ingreso del anteriormente pausado y 'normal' relevo generacional a la irregularidad; en fin, el quiebre de una tradición establecida desde principios de siglo a nivel práctico: de comportamiento cultural” Bello, Javier. Op. cit. p.64.

<sup>10</sup> “fruto de las trágicas circunstancias por las que atravesaba el país desde 1973, un buen número de autores desarrolló sus proyectos escriturales fuera de las fronteras del país o muy aislados de los 'centros' tradicionales de producción literaria (casi en un 'intra-exilio')”. Morales, Andrés. *La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo*. En: *Cyber Humanitatis*, N°13, 2000. Versión online: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx18.html>, consultada el 22 de Agosto del 2008.

<sup>11</sup> “Mansilla, Sergio. Op. cit.

<sup>12</sup> “Los fenómenos de la censura y la 'autocensura' son elementos muy importantes a tener en consideración a la hora de evaluar la literatura de la época”. Morales, Andrés, Op. cit.

etc.”<sup>13</sup>, todos elementos poético-discursivos que dan cuenta de la falta de libertad y la censura presente en la década del 70' y del 80', la escritura en Chile surge como un instrumento “contra la (auto)censura y represión; escribir fuera de Chile fue un ejercicio contra el desarraigo, una batalla por la memoria y, hasta cierto punto, el cultivo de la esperanza -ilusoria- de un retorno rápido y triunfal”<sup>14</sup>

Durante este periodo muchas casas editoriales fueron cerradas o no se interesaron en la publicación de libros de poesía (recordemos que para poder publicar un libro, éste antes, debía ser aprobado por una junta de “intelectuales” de la dictadura) por lo que muchos autores debieron optar por la autoedición de libros, “esto es, ediciones financiadas por el autor o por editoriales menores de corta vida comercial.”<sup>15</sup> Muchas de estas ediciones autogestionadas de 50 o 100 ejemplares han desaparecido completamente, no conservándose a la fecha ningún ejemplar, lo que hace extremadamente complejo y a ratos imposible, establecer una estimación real sobre la cantidad de libros publicados en el periodo.

Una de las primeras disyuntivas que surge al abordar la generación poética de la dictadura militar y específicamente la de los años 80', es la gran cantidad de nombres y criterios dispares con los que ha sido analizada por los distintos investigadores, asignándole nombres tan diversos como “generación N.N.” -Jorge Montealegre-, “generación dispersa” -Soledad Bianchi-, “generación de contragolpe” - Iván Carrasco-, por citar sólo algunos. En este trabajo no nos haremos cargo del cuestionamiento a ninguno de estos nombres asignados a la generación, en tanto el paradigma común está dado por una resistencia ante el apagón cultural que trató infructuosamente de instaurar el gobierno de turno, la escritura surge como el soporte para exigir una sociedad más justa”<sup>16</sup>.

Dentro de la generación de la década del 80' vemos diversas líneas poéticas de creación las que podrían clasificarse, según Carrasco, en cuatro grandes grupos: “la poesía neovanguardista”, “la poesía religiosa apocalíptica”, “la poesía testimonial de la contingencia” y “la poesía etnocultural”<sup>17</sup>. A estas taxonomías, Morales agregará tres nuevos criterios: “la poesía metapoética”, “poesía urbana” y “poesía de las minorías”<sup>18</sup>.

Nos interesaremos particularmente por la vertiente neovanguardista, ya que tanto Carrasco como Morales incluyen dentro de ésta a Rodrigo Lira, por lo que remitimos a los artículos antes citados a quienes deseen profundizar en alguna de las otras temáticas mencionadas. Antes de comenzar a delinear brevemente la neovanguardia, es necesario constatar que en ambas clasificaciones -Morales y Carrasco- hay criterios formales y temáticos que confluyen indistintamente y que en el caso de la neovanguardia deben ser aclarados. Al hablar de “poesía religiosa apocalíptica” o de “poesía urbana” ambos autores están aplicando un criterio temático de clasificación, en cambio, al hablar de neovanguardia

<sup>13</sup> Montealegre, Jorge. *Generación N.N.: Después de todo y nada*. En: *Casa de las Américas*, vol 31, N°183, 1991, p.125.

<sup>14</sup> Mansilla, Sergio. Op. cit.

<sup>15</sup> Morales, Andrés. Op. cit.

<sup>16</sup> “No somos hijos de Pinochet, no somos el post-pinochetismo. Fuimos cabros con mala pata, que queríamos una sociedad más justa. Y seguiremos queriendo -siempre- una sociedad más justa”. Jorge Montealegre. Op. cit. p.128.

<sup>17</sup> Véase: Carrasco, Iván. *Poesía chilena de la última década (1977-1987)*. En: *Revista Chilena de Literatura*. n°33. Abril, 1989.

<sup>18</sup> Morales, Andrés. Op. cit

aplicarán un criterio formal, ya que lo que diferenció a la neovanguardia de las otras líneas poéticas fue su rol experimentador para con el soporte mismo de la obra. Por lo que no veremos en ella una necesaria correspondencia temática dentro de las creaciones de sus integrantes, en tanto, el énfasis está dado en la subversión y renovación del soporte tradicional de la obra.

La neovanguardia surge como un cuestionamiento crítico hacia los medios tradicionales de representación, fuertemente vinculada a una necesidad innovadora en tanto proposición de una postura antitradicionalista, polémica, crítica y experimental, radicalizando varias temáticas y elementos tanto vanguardistas como postvanguardistas. Dentro de las características formales de la neovanguardia destacarán “la expansión del significante y del espacio de escritura, la ruptura de las normas de construcción del poema convencional, la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetual, la presencia de un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido y la autorreflexividad, (...) actitud rebelde y provocativa ante los valores y el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida”<sup>19</sup> ; características que de una u otra forma confluyen en los textos de Lira.

Además de Rodrigo Lira, como exponentes de este grupo, destacarán los poetas: Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Eduardo Llanos, Tomás Harris, Eugenia Brito, Diego Maqueira y Paulo de Jolly, entre varios otros<sup>20</sup> .

---

<sup>19</sup> Carrasco, Iván. Op. cit. p.34.

<sup>20</sup> Véase: Morales, Andrés. *La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo*.

## 3. RODRIGO LIRA

### 3.1. Reseña biográfica

21

Nota de título:

Rodrigo Lira Canguillen, nace el 26 de Diciembre de 1949 a las 11:30 horas en la Clínica Santa María de Santiago. Hijo de Juan Gabriel Lira Rembges, Coronel en retiro de las fuerzas armadas y de Elisa Carmen Canguillen Contrucci, dueña de casa y jubilada de enfermería. Cursa sus estudios básicos y medios en el Colegio Verbo Divino, en el Colegio don Bosco de Iquique, en la Escuela Militar del General Bernardo O'Higgins y en el Liceo 11 de las Condes.

Ingresa a la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1967, lugar en el que estudiará Psicología, Filosofía y Artes de la Comunicación e Historia, no terminando ninguna de estas carreras.

En 1971, y ya fuera de la universidad, comienza a trabajar en el departamento de publicaciones infantiles y educativas de la editorial Quimantú. En Noviembre y Diciembre, de este mismo año, es internado por primera vez en la Clínica psiquiátrica de la Universidad de Chile con el fin de establecer un diagnóstico que resultará ser esquizofrenia hebefrénica.

En 1972, realiza cursos en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

En 1973, trabaja en la librería "de las ciencias sociales" y en el proyecto Mahuida, parque nacional al interior de Santiago. Durante Julio y Agosto sufre una breve hospitalización en la clínica Lyon.

En 1974, estudiará sicodanza y filosofías orientales, principalmente Siloísmo. Asiste a terapias de grupo a cargo del doctor Julio Durán y la psicóloga Sonia Edwards. Rinde la prueba de aptitud académica en Noviembre obteniendo 813 puntos en Verbal y 674 en Matemáticas, gracias a lo cual ingresará en 1975 a la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Se inscribe además en un curso del departamento de Biología. Estos estudios se verán interrumpidos por una nueva hospitalización en la clínica de la Universidad de Chile. Ese mismo año y luego de abandonar la clínica comienza a ser tratado por el siquiatra Arístides Rojas Ladrón de Guevara, quién lo traslada a la clínica del Carmen y convence a sus padres para que adquieran el departamento ubicado en Avenida Grecia #907, departamento n°22, en la comuna de Ñuñoa, lo que supuestamente irá en directo beneficio de Rodrigo, trasladándose allí en Junio de 1975. Abandona los estudios de sicodanza.

En 1976, debido en parte a sus escasos ingresos, se deteriora nuevamente su situación psicológica, por lo que debe ser internado en la clínica Pedro de Valdivia y luego en la Clínica del Carmen, lugar donde se le aplicarán tratamientos de *electro-shock*. Luego de ser dado de alta, asiste en Noviembre y Diciembre a sesiones de Yoga en el Instituto Cultural de Ñuñoa.

<sup>21</sup> Basada en el Curriculum Vitae enviado por Lira al diario el Mercurio entre Junio y Diciembre del 1981 con el fin de solicitar trabajo de Locutor radial. En: Lira, Rodrigo. *Declaración jurada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

En 1977, continúa convaleciente por las hospitalizaciones del año anterior. Viaja a la III y IV regiones.

En 1978 ingresa al programa de Bachillerato en Lingüística en la Universidad de Chile, campus Macul, carrera en la que se mantendrá hasta 1981, año de su muerte, sin aprobar ninguno de los cursos en los que se inscribe. Simultáneamente a comienzos de 1979 se matriculará en Jardinería y Horticultura en el INACAP, curso que deberá abandonar por dificultades económicas. De este periodo datan la mayoría de sus textos poéticos y es considerado por los críticos como la etapa más prolífica dentro de su labor literaria, participando en una gran cantidad de lecturas públicas; datan de este periodo la totalidad de sus escasas publicaciones.

Finalmente, Rodrigo Lira se suicida el 26 de Diciembre de 1981. Se presume que a las 11:30 horas en la tina de su baño, a la misma hora y el mismo día de su nacimiento, a la edad de 32 años. La prensa se llena de alusiones a su muerte; comienza el mito.

## **3.2. Un corpus disperso**

Los primeros textos de Lira datan de mediados de la década del 70'; comenzando a circular y ser distribuidos por el mismo autor, a la salida de los recitales literarios a cambio de los cuales pedía una pequeña "cooperación". De repartir folletos al exterior de los recitales pasa a los escenarios poéticos de aquellos años, lugares en donde comenzará sus primeras lecturas públicas.

Unos de los pocos textos publicados en vida es el poema "4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de onces" con el cual obtiene el primer lugar en el concurso de poesía de la revista "La bicicleta", publicado el año 1979 en el número 6 de dicha revista. El resto de su obra poética permanece dispersa en las casas de los afortunados amigos que conservaron algunos de los volantes o folletos que repartía fuera de los recitales, por lo que al año de su muerte -1981-, habían escasas publicaciones de su obra.

El resto de su obra permanece en el anonimato hasta el año 1984; fecha en la cual dos editoriales en conjunto (Minga y Camaleón) publican bajo la coordinación y edición de Enrique Lihn "Proyecto de Obras Completas", publicación que recoge los dispersos poemas de Lira, basándose en una carpeta enviada al concurso *Mistral* de poesía el año 1981. En la portada de dicha edición aparece un dibujo de Lira. Esta primera edición contó sólo con 500 ejemplares, los que fueron vendidos, según la crónica de la época, a un alto costo. Aún así, los escasos ejemplares fueron rápidamente adquiridos, por lo que no se produjo una gran difusión de su obra, convirtiéndose así, el libro en una anécdota o rareza editorial.<sup>22</sup> Esta edición primera no se hizo cargo de la parte gráfica de sus textos. Lira acompañaba aproximadamente un quinto lo que escribía con dibujos o recortes.

Posteriormente, en el año 2003 hay una reedición de "Proyecto de Obras Completas" a cargo de Roberto Merino, poeta y amigo personal de Lira, publicado por la editorial Universitaria que suma al prólogo de Lihn otro del mismo Merino, edición de la que se han hecho permanentes reediciones.

---

<sup>22</sup> Tan escaso es el libro que ni la Biblioteca Nacional, ni la facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ni la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, cuentan con un ejemplar. Esta última cuenta solamente con un ejemplar fotocopiado de dicha primera edición al que le faltan algunas páginas.

Finalmente en el año 2006 la editorial de la universidad Diego Portales publicará con prólogo de Grinor Rojo cinco textos que si bien eran conocidos por los “liristas”, seguían inéditos a la fecha. A este respecto es de suma importancia la labor realizada por Memoria Chilena<sup>23</sup> y la DIBAM<sup>24</sup>, en tanto ambas instituciones a partir del año 2000 han digitalizado algunos de los facsímiles de los poemas que fueron repartidos por Lira a la salida de los recitales, así como la poca crítica y artículos existentes sobre él.

En definitiva, el corpus total de la obra de Rodrigo Lira consta de cuarenta y tres poemas en *Proyecto de obras completas* y cinco textos en *Declaración Jurada*. Dejó además aproximadamente unos 50 dibujos que no han sido debidamente catalogados ni publicados y que están actualmente en posesión de Roberto Merino<sup>25</sup>, los que han ido apareciendo de forma esporádica en uno que otro artículo de prensa referido a Lira.

### 3.3. Carácter performático: comienzo del mito

Mucho se ha especulado sobre Rodrigo, tanto que podríamos afirmar sin exagerar que su figura alcanza en nuestros días la calidad de un “mito”. La gran mayoría de sus lecturas públicas -verdaderas *performans*- suscitaban una relativa y cuestionada aceptación del auditorio. Varias de ellas terminaron en escándalos e incluían sucesos descabellados para la época como subirse sobre el escenario con un grueso rollo de papel del tamaño de un confort y comenzar a desenrollarlo mientras se iba leyendo y no bajarse hasta terminarlo; subirse disfrazado con un manojo de hojas y comenzar a leer paseándose sobre el escenario, esparciendo la totalidad de las hojas por el mismo<sup>26</sup>; leer disfrazado de Chino imitando y parodiando la sintaxis mandarina y tirarse al público para ser atrapado cual Iggy Pop. Éstas son sólo algunas de las excentricidades documentadas de Lira. “Su humor negro provocaba revuelo. El instituto Goethe, el café Ulm, la sala La Capilla y la biblioteca del museo Vicuña Mackenna fueron escenario de sus *actos poéticos*”<sup>27</sup>

Estos antecedentes forjarán la imagen y el mito de un poeta extravagante y fuera de lo común. Distinto en demasía a la homogénea fauna poética de la década de los 80'. La gran mayoría de las entrevistas, realizadas a amigos o conocidos de Lira aparecidas en periódicos posteriores a su muerte, nos hablan de un personaje portador de una erudición fuera de lo normal y poseedor de un carácter histriónico<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> <http://www.memoriachilena.cl>

<sup>24</sup> <http://www.dibam.cl>

<sup>25</sup> Según Elisa Canguillen, madre de Lira, por conversación telefónica, el día 20 de Diciembre, del 2007.

<sup>26</sup> “Lira se presentaba en los escenarios con un grueso rollo de papel, que se iba desparramando por el suelo en la medida en que leía. Es curioso que una performance tan simple como ésta, perfectamente tolerable en la actualidad, en esos tiempos produjera cierto desconcierto”. Merino, Roberto. *Rodrigo Lira en el país de los postes*. En: Griffo. *Escuela de literatura creativa universidad Diego Portales*, nº1, Julio-Agosto, 2003. p.5.

<sup>27</sup> *Homenaje a Rodrigo Lira realizado en la SECH. La época*, domingo 27 de Marzo de 1988. p.34. El subrayado es nuestro. Lo interesante de esta cita radica en que sus intervenciones eran consideradas más que meras lecturas, verdaderas actuaciones.

<sup>28</sup> “Cuando conocí a Rodrigo Lira, yo era una *mocosa* grande de 25 años. Me deslumbré con su nivel intelectual, porque Rodrigo era inteligente, irónico y espinudo. Lo encontraba simplemente genial porque podía parafrasear con su tremendo inconformismo”.

Como ya lo expresamos, es gracias a sus "actuaciones" que debemos vincular la actitud vital de Lira con la *performance*, palabra que deriva de la expresión inglesa "performance art" relacionada con la concepción de puesta en escena del arte, que comienza a gestarse a principios del siglo XX con las intervenciones artísticas de algunas vanguardias como el futurismo, el dadaísmo, etc. Es en la *performance* del poema donde opera la coexistencia de al menos dos niveles. El texto escrito se realiza solo y exclusivamente a través de la puesta en escena de la representación teatral.

En honor de la *performance* es que Lira se presenta disfrazado en muchas de sus lecturas; para él la realización del poema se da en la puesta en escena de éste, considerándose un verdadero actor<sup>29</sup>. La *performance* es bastante usada en la época. Al respecto son interesantes los aportes del grupo CADA, que buscó con una propuesta artística y multidisciplinaria intervenir la escena social reocupando los espacios urbanos arrebatados por la dictadura militar.

Los textos poéticos de Lira fueron creados para ser "ejecutados" en público. El mismo Lira declarará que estudió técnicas de vocalización con el fin de transmitir mayor emoción a sus textos durante las lecturas poéticas, por lo tanto, el lector de dichos textos tendrá por obligación, al leer los poemas de Rodrigo, recordar siempre la verdadera intención de su autor: su pública ejecución<sup>30</sup>. Basta recordar su comentada representación de *Otello* de Shakespeare en "Cuánto vale el Show", programa conducido por Saltamontes Chávez, el 23 de noviembre de 1981 (prácticamente un mes antes de su muerte). Cito:

***"Coronado por un sombrero de guerra japonés, antiguamente perteneciente a Violeta Parra, Lira declamó Otello con exageración stanislavskiana, decidido a trascender: 'Mis negros pensamientos, con pasos airados no volverán al dulce amor hasta que una venganza dura y plena no los engulla'"***<sup>31</sup>

Yolanda Montesinos, en su calidad de presidenta del jurado, le otorgó unos miserables dos mil pesos, "únicamente por la actitud"<sup>32</sup> de reactivar el apagón cultural de aquellos años.

Debido a la excentricidad de Rodrigo Lira, tanto sobre el escenario como fuera de él, se configura un mito en torno a este personaje. El mito tiene su culminación con la interpretación maldita y postmodernista de su última y solitaria *performance*: suicidarse en la tina del baño el mismo día -y se supone que a la misma hora- de su nacimiento, a la edad de 32 años. El suicidio marca un antes y un después en la recepción de sus textos, los diarios se llenan de notas alusivas a la extravagante actitud vital de Lira y a la no menos

Narra Verónica Poblete -compañera de generación- en un reportaje a *homenaje a Rodrigo Lira realizado en la SECH. La época*, domingo 27 de Marzo de 1988. p.34.

<sup>29</sup> "he estado estudiando –sistémica, bien que personalmente- técnicas de vocalización, motivado por la posibilidad de participar con un grado más elevado de profesionalismo en recitales poéticos o espectáculos propiamente teatrales". *Curriculum Vitae*. En: Lira, Rodrigo. *Declaración jurada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. p.30.

<sup>30</sup> "Sus textos fueron de tal modo alterados casi como libretos para lecturas en público, y en la universidad –en las actividades nocturnas conocidas como peñas- la presencia de Lira se hizo frecuente". Merino, Roberto. Op. cit. p.3.

<sup>31</sup> **Castelli, Renato. *La asfixia de Rodrigo Lira, en: Diario Las últimas noticias, 15 de Octubre, 2000, p.10.***

<sup>32</sup> "Lira acepta unos despreciables 2.000 pesos que le tiende el jurado 'únicamente por la actitud'. ¿Qué hacía Lira en esa caverna? ¿Un intento desesperado por romper el asilamiento?". De la Fuente, Antonio. *La cosa es al revés*. En Diario *La nación*, 19 de Agosto, 2001, p.8.

“exótica” manera de morir. Los artículos posteriores a su muerte son en gran medida los responsables de perdurar y transmitir la mítica figura de Lira.

## 3.4. Crítica Lireana.

### 3.4.1. Diarios y revistas

La gran mayoría de los artículos referentes a Rodrigo corresponden a publicaciones realizadas en periódicos de la época y en revistas de escasa circulación, en los que se privilegia la forma “peculiar” y “exótica” de morir, lo que conlleva una problemática bibliográfica a la hora de abordar la obra de Lira, pues dichos artículos carecen de exhaustividad y rigurosidad académica en tanto han sido realizados por amigos o algún periodista entusiasta. Estos artículos son, sumados a la excéntrica actitud vital de Lira, los responsables de la proliferación de su mítica figura, en tanto trabajan la temática del “loco Lira” más que la obra propiamente tal. Estos artículos hacen una asociación de Lira como mártir maldito y romántico a la hora del suicidio, cayendo muchas veces en la mera anécdota, si bien son importantes en tanto permiten reconstruir el contexto poético y de recepción que tuvo Lira en su época, accediendo a la opinión que tuvieron sus contemporáneos de él, no son suficientemente rigurosos a la hora de hablar sobre su obra. Uno de los errores más comunes de este tipo de artículos pertenecientes a una facción sensacionalista de la crítica es que afirman que se suicidó a los treinta y tres y no a los treinta y dos años<sup>33</sup> con el fin de homologar la figura lireana a la de Cristo, en tanto mártir postmoderno de la dictadura militar.

### 3.4.2. Artículos especializados

No existe ningún artículo crítico de Rodrigo Lira en la Revista Chilena de Literatura, tampoco en la Revista de Humanidades ni en la revista online Cyber Humanitatis, lo que nos llevaría a pensar que no hay crítica especializada sobre la obra de Rodrigo Lira. Si consideramos que la rápida venta de los 500 primeros ejemplares de la edición de 1984 y la tardanza en la segunda edición aparecida recién el año 2003 –casi veinte años después–, comprendemos la escasa atención que ha tenido la crítica para con el fenómeno de Lira. Aún así, la crítica se ha vuelto reacia a aceptar a Rodrigo como uno de los suyos, esperemos que esta tesis ayude en parte a su inclusión irónica en la academia que siempre detestó.

Destacamos como crítica especializada dos excelentes artículos: el primero de ellos de Jaime Blume Sanchez<sup>34</sup> en el que analiza minuciosamente los códigos de la postmodernidad presentes en la escritura de Lira y una conferencia dictada por Juan Zapata

<sup>33</sup> Ejemplos abundan, cito el de Yanko Gonzáles: “Se cortó las venas el día de su cumpleaños número 33, en Santiago, justo el 26 de diciembre de 1981. El ‘loco’ Lira se movía constreñido y envenenado por su pluma”. Gonzáles, Yanko. El rasguñón letal del poeta Rodrigo Lira. En Diario *El Llanquihue*, 6 de Mayo, 1997, p.17.

<sup>34</sup> Blume Sanchez, Jaime. *Rodrigo Lira, poeta postmoderno*. En *Literatura y Lingüística*. Universidad Católica Blas Cañas, n°7, 1994, pp. 145-159.

Gacitua (amigo de Lira) en la Universidad del estado de Nueva York el 20 de Abril de 1990<sup>35</sup> en donde hará un certera presentación y análisis de *Proyecto de obras completas*

### 3.4.3. Tesis

---

Se han publicado aproximadamente 10 tesis sobre la obra de Lira, la primera publicada en el año 1990 en la Universidad de Católica de Valparaíso. La mayoría de las tesis abordan la obra de Rodrigo Lira basándose en su mítica figura, que cuesta a ratos desligar de su obra. Lo instalan en la postmodernidad o buscan las intertextualidades más que evidentes presentes en su obra. Dentro de esta corriente reduccionista que se ha preocupado escasamente de realizar un análisis exhaustivo de su obra, destacarán dos trabajos: *Angustioso caso de (poesía): Rodrigo Lira o una escritura de la simulación* de

Isabel Castro<sup>36</sup>. Allí asistimos a una lista delirante y estadística de la influencia de la poesía chilena, especialmente Nicanor Parra y Pablo Neruda, en la obra de Lira, donde el único trabajo con el texto está dado en citar y enumerar influencias. Una segunda tesis a destacar es *Una escrituración exasperada. Contratextualidad y parodia en Rodrigo Lira,*

*poeta postmoderno* de Luis Ramírez<sup>37</sup> en la que luego de plantear una gran discusión moderna y postmoderna sobre la sociedad de la época, se hace calzar a Rodrigo Lira en dichas teorías; apareciendo como el ícono romántico y trágico de dicha postmodernidad; una vez más con ellos somos testigos de la imposición de la teoría postmoderna sobre la poética de Lira.

<sup>35</sup> Zapata G. Juan. *Proyecto de obras completas de Rodrigo Lira*. Presentación realizada en el Departamento de Español de la Universidad del estado de Nueva York en Stony Brook, en contexto de las conferencias de Lingüística y Literatura, el 20 de abril de 1990. Versión online: [http://www.memoriachilena.cl/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0015159](http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0015159), consultada el 18 de Marzo del 2008.

<sup>36</sup> Castro R, Isabel. *Angustioso caso de (poesía): Rodrigo Lira o una escritura de la simulación*. Informe final de seminario de grado "Poesía hispanoamericana contemporánea" para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura, Universidad de Chile, 2005. Profesor guía Federico Schopf.

<sup>37</sup> Ramírez V., Luis. *Una escrituración exasperada. Contratextualidad y parodia en Rodrigo Lira, poeta postmoderno*. Informe final de Seminario de Grado "De la modernidad a la Postmodernidad" para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, 2003. Profesores guía Sergio Caruman y David Wallace.

## 4. CONSIDERACIONES FORMALES SOBRE LA OBRA DE RODRIGO LIRA

### 4.1. Necesidad y elementos para un estudio inmanentista

Una vez estudiada la escasa bibliografía especializada sobre la obra de Rodrigo Lira, pudimos notar dos aspectos importantes de señalar: el primero es que este poeta es visto como continuador de las ideas estéticas postmodernistas, el mejor ejemplo que podemos dar acerca de ello, es la continuidad del paradigma de la crisis del sujeto fragmentario postmoderno que converge en Lira, cuyo suicidio sería el punto álgido. Pudimos notar además un segundo factor significativo, una perspectiva mucho más simplista que la anterior que se basa en meros datos estadísticos sobre la cantidad o el porcentaje de influencias que tuvieron Lihn, Parra o Huidobro en su obra.

En este análisis, desecharemos todo gráfico, ecuación matemática o dato estadístico que busque reducir la obra de Lira a meros datos empíricos, así como también la enigmática y fetichista imagen de su suicidio que ha suscitado más atención por parte de la “crítica” que su propia obra. Creemos que la obra poética de Lira debe trascender el mito del “loco” y cualquier otro prejuicio existente.

Comenzaremos nuestro estudio proponiendo, en base a lo anterior, como primera necesidad la urgencia de trabajar con el corpus textual, como con el soporte físico de la misma.

Al trabajar directamente con el texto, la obra literaria será entendida como un todo orgánico y para ello, proponemos un enfoque inmanentista de ésta. Si bien este trabajo no se perfila como un trabajo “estructuralista”, nos interesarán en una primera aproximación ciertas nociones o mecanismos propios de dicho enfoque, en tanto analizan directamente los textos, buscando y determinando ciertas interrelaciones o estructuras que convergen y divergen dentro del corpus. La visión estructuralista entenderá el texto como un todo orgánico cuyo significado se produce y reproduce a través de sistemas de significación que son válidos dentro de la cultura en la cual se inscribe el texto, en tanto, lo constituyen en un todo que no refiere otra realidad más que a sí mismo<sup>38</sup>.

De esta práctica semiótico-estructuralista hemos elegido dos conceptos que nos parecen más apropiados para nuestro análisis, éstos son: *matriz de sentido* y *mecanismos de construcción*. Comenzaremos definiendo brevemente cada concepto para luego incorporarlos y explicarlos desde la obra poética misma que estamos estudiando.

<sup>38</sup> “El lenguaje comunica el ser lingüístico de las cosas. Pero su manifestación más clara es lenguaje mismo. La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje? es, por lo tanto: cada lenguaje se comunica a sí mismo”. Benjamin, Walter. Conceptos de filosofía de la historia. Buenos Aires: Terramar, 2007, p.93.

<sup>39</sup> “El poema en conjunto es un signo cuyo denotado o referente es la propia connotación del signo”. Ferraté, Juan. Teoría del poema. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1957. p.42.

La noción de *matriz de sentido* es esbozada, entre otros, por Riffaterre en su texto *Sobredeterminación Semántica en Poesía*. El autor centra su exposición en las ideas de modelo y matriz refiriéndose a que: “La poesía expresa algo diciendo otra cosa (...) y el discurso poético no es posible de ser percibido sin tomar en cuenta que, en primer lugar, el poema contiene dichos inaceptables que hace que el lector esté consciente que lo que está leyendo no es lenguaje normal (...); que es, tal vez, metafórico o metonímico y que se debe buscar en otra parte la ayuda para manejar este alejamiento de lo literal. Segundo, que la ayuda puede ser encontrada sólo si otro texto equivalente está disponible en alguna otra parte, es decir, en uso lingüístico. (...) el poema resulta de la transformación de una afirmación simple y literal a una perífrasis compleja, más larga y no literal. En el caso más extremo la transformación de una palabra en un texto (...)”<sup>40</sup>. La importancia de la *matriz de sentido* radica en tanto ésta actualiza la estructura -infinita gama de interrelaciones que se da dentro de un texto- develando ciertas temáticas centrales que más adelante iremos analizando.

Respecto al segundo y último concepto que enunciamos anteriormente llamado *Mecanismo de construcción*, señalamos que tiene directa relación con la interpretación del texto<sup>41</sup> y los mecanismos generativos que confluyen dentro de él. Desde la semiótica del texto –narrativo- Umberto Eco desarrolla en *Lector in fabula* que el texto no sólo postula al destinatario como condición indispensable por su naturaleza comunicativa y su potencialidad significativa; un texto se emite para que alguien lo actualice y la cooperación de éste es la condición de su actualización, dado que las competencias del destinatario no coinciden con las del emisor. El texto es entonces concebido como un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia<sup>42</sup> que incluye las previsiones de los movimientos del otro. Dicho de otro modo, un texto no se apoya solamente sobre una competencia sino que contribuye a producirla.

Chomsky en *Estructuras sintácticas*<sup>43</sup>, plantea que el lenguaje humano está constituido, al menos, por dos niveles íntimamente relacionados entre sí, un nivel superficial del que se desprende la *estructura de superficie* y un nivel interno del que deriva la *estructura profunda*. La *estructura profunda* es la que origina la *estructura de superficie*, y es precisamente en este nivel, donde residen los distintos mecanismos que generan el poema. El presente trabajo pretende dilucidar algunas de estas disposiciones y la forma en que convergen y divergen al interior del corpus de estudio. Es importantísimo tener en consideración que: “Las estructuras poéticas son estructuras únicas en el texto donde en cada caso aparecen y desde el punto de vista del sistema de la lengua, esencialmente

---

<sup>40</sup> Michael Riffaterre. *Sobredeterminación Semántica en Poesía*. Traducción de Margarita Niemeyer. En: Fotocopia en Biblioteca de la facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Sin datos editoriales.

<sup>41</sup> Interpretar en tanto asignación de un sentido al texto, basándonos en la primera acepción de la RAE: “Interpretar. (Del lat. interpretāri). 1. tr. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto”

<sup>42</sup> Esta estrategia textual es lo que Umberto Eco conceptualiza como *Lector Modelo*. Este concepto sería como un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.

<sup>43</sup> Chomsky, Noam. *Syntactic Structures*. 1957 (*Estructuras sintácticas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999)

virtuales, esto es, irregulares y asimétricas. Su regularidad y sistematicidad no se descubren fuera de la obra”<sup>44</sup>.

Con todo lo anteriormente enunciado, podemos señalar que nuestro análisis se encaminará a dilucidar la o las *matrices de sentido* y los *mecanismos generativos* que confluyen en los poemas de Lira. Con ello, pretendemos develar los tópicos centrales para lograr una interpretación significativa del texto.

## 4.2. El pastiche como mecanismo postmoderno

Los mecanismos formales con los que trabajaremos, están basados en el artículo de Jaime Blume, *Rodrigo Lira, poeta postmoderno*. En dicho artículo el autor propone ocho *códigos* que permearían toda la escritura liraniana. Estos son: 1. “mezcla de refinamientos con desarrollos maliciosos casi procaces”; 2. “recurso generoso a citas literarias y a personajes y situaciones interpoladas”; 3. “uso de varios idiomas”; 4. “manejo de jergas de diversos ámbitos”; 5. “recurso al humor, la contradicción chocante y el juego verbal”; 6. “referencia intertextual a lo religioso”; 7. “la contingencia histórica como referente coyuntural y literario”<sup>45</sup> y 8. “relación carnavalesca entre el hombre y la mujer”<sup>46</sup>. En dicho ensayo, Blume no plantea ningún argumento sobre la naturaleza ni tampoco sobre el nivel formal del texto en el que operarían estos llamados *códigos*. Replanteando y reformulando estos ocho códigos, proponemos a modo de modelo de trabajo sólo un mecanismo de construcción poética que estaría presente en la elaboración cosmética de los textos de Lira: el *pastiche*. Será dentro de éste, en el que aglutinaremos todos los demás mencionados por Blume.

El *pastiche*<sup>46</sup> y el *collage* según Jameson emergen como categorías postmodernas en base a la fragmentación de la sociedad moderna inmediatamente anterior, dando cuenta de la imposibilidad de recobrar un lenguaje único y universal<sup>47</sup>. Conviven por tanto, en el seno social, múltiples códigos o lenguajes que atraviesan nuestra sociedad. La literatura intentará dar cuenta de esta fragmentariedad diversificando los códigos que convergen en ella.

Según Jameson, que parte de un pensamiento de Thomas Mann, el pastiche es el producto estético de la disolución del individuo en la colectividad ocurrida durante la postmodernidad<sup>48</sup> y de la consecuente muerte de los estilos personales<sup>49</sup>. Siguiendo esta

<sup>44</sup> Ferraté, Juan. *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix Barral, 1968. p.72.

<sup>45</sup> Véase: Blume, Jaime. *Rodrigo Lira, poeta post-moderno*. En *Literatura y Lingüística*. nº 7, 1994.

<sup>46</sup> El significado de este concepto en la RAE está definido como: Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente.

<sup>47</sup> “Unos amos sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son incapaces de) imponer su lenguaje; y la post-literatura del mundo tardo-capitalista no refleja únicamente la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la lengua nacional”: Jameson, Fredierich. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ed. Paidós, primera reimpresión, 1995, p.43.

<sup>48</sup> La práctica del pastiche es aquella que artísticamente evidencia con mayor nitidez los rasgos característicos de la Postmodernidad. Según Marchán Fiz, esto se refleja en el desmoronamiento del ideal de progreso; el abandono del entusiasmo por lo novedoso y la constante práctica experimenta, en definitivas, un cambio definitivo de paradigma estético.

idea puede observarse que esta práctica surge en un ambiente en el que la indiferenciación de la individualidad en el colectivo está fuertemente determinada por la sociedad de consumo, el desarrollo y la difusión de la alta tecnología, y la expansión de los medios de comunicación de masas que estimulan el amor por la mera imagen.

De esta forma, el pastiche se presentará como la: “imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se

toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística”<sup>50</sup>. Así la noción de *pastiche* será entendida además como la coexistencia de diferentes registros en una obra literaria, algo aplicable a la mayoría del arte postmoderno. Dependiendo de la naturaleza de los registros o lenguajes que confluyan dentro de la obra aplicaremos la categoría de pastiche a elementos tan disímiles como el formato propio de construcción en tanto soporte físico de la obra como a recurrencias temáticas dentro de la misma.

#### 4.2.1 Soporte físico

---

El primer nivel de este soporte físico está dado por el montaje, que según Bürger: “supone<sup>51</sup> la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”. En este nivel se identifican los distintos registros, tanto textuales como visuales que integran en tanto diagramación el corpus textual, es decir: fotografías, recortes de prensa, notas de botánica, etc. Esta mezcla de registros se gesta en tanto intento postmoderno de aglutinar, resignificar y (re)ordenar el caos social. A este respecto es pertinente señalar los aportes de Nicanor Parra con *Artefactos*, Juan Luís Martínez con *La poesía Chilena* y *La nueva novela* y Raúl Zurita con *Anteparaiso* y *Purgatorio*.

Este nivel, según la información recopilada, no ha sido estudiado por la crítica especializada en Lira y se relaciona directamente con la parte gráfica de los poemas. Rodrigo Lira ve en el texto un espacio plural de significación, es decir, tanto los signos visuales como verbales utilizados por él conllevarían una carga semántica propia, por lo que conjuntamente producirían el verdadero sentido del poema. Al reducir su trabajo sólo a la parte textual, la crítica ha menguado la verdadera significación de su obra. Roberto Merino comenta esta forma de trabajar de Lira “(...) aparecían formando parte de un espectáculo en que el tipo dactilográfico alternaba con la letraset y con fotografías y dibujos. El efecto en general de esta publicación restringida podría calificarse como circense: primaba en la grafía, uno de los semblantes del espíritu que Rodrigo se había preocupado en enfatizar<sup>52</sup> en el último tiempo, por sobre el tono de sus producciones más dramáticas”

<sup>49</sup> El arte postmoderno, visto a través del pastiche, cuestiona de manera violenta los fundamentos de la estética moderna, esencialmente los valores estéticos de la originalidad, establecida al momento en que el Romanticismo concibió al artista como genio, y de la novedad, estimulada desde que la Revolución Industrial evidenció la pronta caducidad de la tecnología y sembró, incluso en el arte, el gusto por lo innovador en un clima marcado por el ideal de progreso. El arte postmoderno se convierte con la práctica del pastiche en una cita recurrente del pasado, de lo ya hecho, de lo ajeno; una cita vacía, limitada a la mera apariencia, despojada de su trasfondo original.

<sup>50</sup> Jameson, Fredierich. Op. cit. pp.43-44.

<sup>51</sup> Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1997. p.56.

<sup>52</sup> Merino, Roberto. Nota a la segunda edición en: *Proyecto de obras completas*. p.9.

#### 4. CONSIDERACIONES FORMALES SOBRE LA OBRA DE RODRIGO LIRA

Esto podemos comprobarlo en algunas ediciones que se han hecho de su obra en donde se trabaja y se desarrolla información crítica sólo con los poemas verbales.

Ejemplificaremos lo anterior con el facsimilar del poema Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros –iluminar el “apagón cultural” y disminuir la tasa de cesantía- con una sola ráfaga <sup>53</sup>, presente a su vez en Proyecto de obras completas, en tanto presenta la composición antes señalada.

Este trabajo sólo enunciará esta carencia de la crítica, ya que se necesitaría un amplio aparato semiológico-discursivo para estudiar, rigurosamente, el verdadero alcance de las imágenes incorporadas en sus poemas. En ningún caso esta tesis se pretende como un análisis certero y exhaustivo sobre la presencia de la imagen en la obra de Lira, el análisis que proponemos es un ejemplo de lo revelador y productivo que podría ser un análisis semiológico en dicha obra:



<sup>53</sup> Lira, Rodrigo. Proyecto de obras completas. pp.151-152.



54

Siguiendo el modelo de análisis planteado por Barthes en *Retórica de la imagen* debemos delimitar claramente 3 tipos de mensajes presentes en el poema: Un “mensaje lingüístico”, un “mensaje denotado” y finalmente un “mensaje connotado”.

El mensaje lingüístico es el primero que percibimos, en tanto, “para ser descifrado no requiere más conocimientos que el de la escritura”<sup>54</sup>. Este poema trabaja la relación que existe entre la cesantía y la poesía. Basándonos en ciertas marcas textuales, como por ejemplo, la abundante cantidad de arcaísmos presentes en el poema tales como: “ignaros” o “facen”, comprendemos que existe un tratamiento irónico en tanto impostura de cierta solemnidad en el poema, parodiando un discurso arcaico. La imagen visual en este caso es fundamental para completar el sentido del poema.

Las imágenes, en su doble dimensión denotativa y connotativa, están compuestas por personajes que visten muy bien, pero cuyas vestimentas son antiguas. Vemos por lo anterior

<sup>54</sup> Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona : Paidós, 1986. pp.19-42.

<sup>55</sup> *Ibid.* p.25.

una relación directa entre la imagen y el contenido del mensaje; en tanto ambos apelan a un estado anterior que debe ser superado. Otro rasgo interesante de señalar es que al final de la segunda página aparece el enunciado “Gentileza de Pompier” que no fue considerado

en la edición impresa del poema<sup>56</sup>. “Pompier” es la marca de las cintas, que utilizaba Lira y también el apellido del personaje de Lihn “Gerardo de Pompier”. En su nivel polisémico la marca apela, por un lado, a una relación abismal en tanto el texto evidencia su propio proceso de construcción y, por otro, en tanto filiación del discurso a un emisor ficticio.

Mucho se puede decir sobre la presencia de la imagen en la poesía de Lira, es una lástima que la crítica anterior no haya reparado en ello, por lo que proponemos este breve análisis como una primera piedra, para uno futuro más riguroso y serio sobre la presencia de la imagen en la poesía de Rodrigo Lira.

#### 4.2.2. Polifónico desacralizador

---

La *polifonía*, según Bajtin, se define por el diálogo intertextual que se da al interior del texto en tanto convergen dentro de él distintos registros o voces. Relacionado directamente con la polifonía bajtiniana, tenemos el concepto de *intertextualidad* que será entendido como un “conjunto de relaciones que se ponen de manifiesto al interior de un texto. Dichas relaciones

atraen a un texto determinado otros textos, ya sea en forma explícita o implícita.”<sup>57</sup> Al respecto Barthes señala que: “Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, [...] todo texto es un tejido nuevo de formas anteriores”<sup>58</sup>.

Esta polifonía se da también en un nivel estilístico-temático, pues vemos una coexistencia temática entre lo sublime y lo grotesco<sup>59</sup>. Víctor Hugo en su *Prólogo a Cromwell* propone un nuevo ideal: el rescate de lo grotesco. Esto supone que la estética clásica no corresponde a la vida, asume que el poeta tiene la misión de traducir la vida con todas sus bellezas, pero también con todos sus horrores. Según lo que señala Enrique Lihn en su prólogo a *Proyecto de Obras Completas*, el mismo Lira identificó sus poemas, en tanto paráfrasis y parodias en las que “el culto de la belleza y la delineación de la fealdad no se contraponen”<sup>60</sup> siguiendo una frase de Pound, en donde la poesía se deja reconocer en el movimiento que la niega.

Lira, en tanto mezcla de estilos: alto y bajo; se presenta como continuador de las ideas estéticas propuestas en Chile, por Nicanor Parra, en 1954 con la publicación de *Poemas y Antipoemas*, cuyos aspectos principales se refieren a la prescindencia de toda retórica, a la sustitución de un vocabulario poético gastado por las expresiones coloquiales más comunes (carácter científico, léxico burocrático, carácter conversacional): “Dicho sea de paso sin olvidar que este libro de poesía/antipoesía constituye, antes bien, el esfuerzo de una escritura desesperada por pensar y pensarse a sí misma en el contexto incorporado

<sup>56</sup> Véase: *Proyecto de Obras completas*, pp.151-152

<sup>57</sup> Marchese - Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000. p.67.

<sup>58</sup> Ibid. p.67.

<sup>59</sup> Al respecto Víctor Hugo señala: “Lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”. Hugo, Víctor. *Prólogo a Cromwell*. En: *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ed. 62, 1989, p.48.

<sup>60</sup> Lihn, Enrique. *Prólogo en: Proyecto de obras completas*. p.21.

de una ominosidad realidad colectiva, sin teorizaciones consoladoras. Desechando las mitologías que cumplen con esa misma función, y haciendo un contraste de la fealdad de los hechos computados. El Chile de los años setenta tendría que parar la oreja, si no fuera sordo, al enmudecimiento de Lira, fenómeno que ocurre a partir de la letra, como una desestabilización del sentido del acto mismo de escribir”<sup>61</sup>. En general es la exposición de un mundo sin sentido en donde impera el absurdo, el caos, la ausencia, etc.

Las relaciones intertextuales se dan en diversos niveles dentro de los textos de Lira como: citas a la tradición literaria chilena y universal, cita a la tradición popular -actualización de refranes o el uso de construcciones arcaicas en el seno de los poemas-, citas de discursos científicos –manuales de botánica, textos de física cuántica, entre otros-, citas a la tradición religiosa, etc.

En el poema *Comunicado* la polifonía de voces narrativas se evidencia en tanto confluyen, al menos, dos registros textuales. Un primer registro sería culto-formal en el que se intenta imitar los discursos oficiales. Habría allí una filiación intertextual al “género” de los comunicados: “A la Gente Pobre se le comunica/ Que hay cebollas para Ella en la Municipalidad de Santiago”<sup>62</sup>. Cabe mencionar que hay palabras que comienzan con mayúscula, en tanto son vistas como sustantivos propios. Existe además un segundo registro que se relaciona con el nivel informal: situaciones de comunicación en los que se utiliza un nivel más coloquial o estándar en la lengua: “Ahí debajo de las ventanas con las guaguas/ Yo tenía que irme luego (...)”<sup>63</sup>. Este segundo registro aparece cruzado por refranes implícitos que se relacionan directamente con la tradición popular, evidenciando en ello un sustrato rural muy marcado en su poesía. Las menciones a las palabras “cebolla”, “guaguas” y “vidrio”, nos hace relacionar el poema con refranes populares, tales como: “contigo pan y cebolla”, “manito de guagua” o “nadie tiene tejado de vidrio”. Estas señales nos facilitan la lectura del poema en tanto, la lectura se configura según Barthes como la asignación de un sentido al texto. Como mencionamos anteriormente, es necesario entender el texto como un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte del propio mecanismo generativo.

Por su parte en el poema *Acuarelas con peces y palomas* distinguimos, al igual que en el texto que acabamos de analizar, la presencia de dos registros antes mencionados. Por un lado vemos una situación comunicativa cotidiana (culto-informal): “entran en la acuarela las palomas/ a sacarse de encima la cochinado que se les unta en las plumas (...)”<sup>64</sup> y por otro, un lenguaje científico-académico que está presente en casi todo el texto y que se ve evidenciado tanto por la presencia específica de conceptos botánicos en el cuerpo textual como en las diversas citas presentes en el texto: “diminutos helechos *Azolla foliculoides*/Y algunos ejemplares de *Lemma major* y/ dos o tres nenúfares”<sup>65</sup>.

Bajtin, a partir de un análisis sobre la obra de Rabelais, propone la noción de carnaval como principio explicativo para toda la literatura definiéndolo como “una experiencia colectiva en donde se da ocasión a la trasgresión, la risa, la sátira y la parodia en una suerte

<sup>61</sup> Ibid. p.21.

<sup>62</sup> *Comunicado*

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> *Acuarelas*

<sup>65</sup> Ibid.

de ‘mundo al revés’<sup>66</sup>. En el carnaval se invierten los valores jerárquicos que dan orden al mundo y es precisamente dentro de esta inversión jerárquica, donde convergen distintas categorías que desacralizarán los códigos existentes: la ironía, la parodia y el sarcasmo.

La ironía se define como una “contradicción entre el significado literal y el significado pragmático, [...] dicha contradicción se hace evidente sólo gracias al contexto”<sup>67</sup>. Un enunciado expresa, en su nivel superficial una idea y en su nivel profundo comunica otra. La parodia por su parte, se define como: “La atracción consciente de un texto (intertexto) a otro con el objetivo de poner de manifiesto el alejamiento del modelo y su subversión”<sup>68</sup>

. La parodia, por lo tanto, es portadora de una doble dimensión; una de homenaje en tanto reconoce el intertexto y otra de violencia y subversión al desacralizarlo. Finalmente el sarcasmo se configura como una “ironía llevada al extremo y a través del cual se produce una descalificación”<sup>69</sup>. Estos mecanismos tienen como función primordial desestabilizar carnavalescamente los códigos y discursos imperantes.

La desacralización en el poema *Comunicado* funciona en tanto mecanismo generativo que parodia al género del “comunicado”. Mediante él, el gobierno dictatorial comunicaba sus decisiones al país; por otro lado están también los comunicados de prensa que tienen la finalidad de informar sobre un hecho específico. Lira introduce dentro de este texto el adverbio “como”, relativizando así el propio discurso: “Después de pasar por el lado de una *como* jaula/ (...) Con unas señoritas detrás de unos *como* mostradores”<sup>70</sup>. Estas marcas arrebatan el estatuto de verdad que debiera poseer este tipo de discurso en tanto legitimación del discurso oficial de un estado. Al quitarle validez lo instala además en un plano subjetivo: “No sé si podrá conseguir/ Después de subir unas escaleras *bien anchas*/ Después de pasar unas puertas *grandes*”<sup>71</sup>.

Estos *como* que relativizan, logran además desestabilizar el sentido del texto y paradójicamente terminan expresando la imposibilidad de dar cuenta de una realidad objetiva, comunicando la imposibilidad de comunicar. Extrapolando esto último a la realidad nacional nos encontramos con que Lira, a través de esta parodia al género, termina desmantelando -o al menos introduciendo la duda y la ironía- el discurso oficial del gobierno militar. La ironía está presente en todo el poema, pero llama especialmente la atención las supuestas cebollas o migajas que le serán otorgadas al pueblo y que, tanto en el poema como en la realidad social, jamás llegarán, cito: “No sé si se podrá conseguir/ Unas poquitas/ El caballero que maneja/ El ascensor ese, con paredes de reja/ Me dijo que eran/ para la gente pobre”<sup>72</sup>.

En el poema *Acuarela con peces y palomas*, la desacralización no se ve sustentada por la parodia como en el poema anterior sino más bien por la representación irónica y

---

<sup>66</sup> Marchese - Angelo. Op. cit. p.51.

<sup>67</sup> Ibid. p.221.

<sup>68</sup> Ibid. p.311.

<sup>69</sup> Ibid. p.360.

<sup>70</sup> *Comunicado*. El destacado es nuestro.

<sup>71</sup> Ibid. El destacado es nuestro.

<sup>72</sup> Ibid.

alegórica de una sociedad polarizada, en tanto, el poema encarna fuerzas antagónicas.

Las palomas representan el panóptico<sup>73</sup> del poder, vigilantes alados que surcan el cielo ciudadano: “entran en la acuarela las palomas (...) / al vivir y volar en una ciudad / con el aire tan

sucio como está / lo que les da derecho a las pobrecitas...”<sup>74</sup>. Mientras que los pececitos simbolizan todos los *otros* habitantes que son basureados (literal y metafóricamente) por las palomas-vigilantes.

### **4.2.3. Referente abismado**

---

El referente lo encontraremos en un primer nivel de representación que llamaremos “directo”. Este referente corresponde a las alusiones explícitas a nombres de calles y de lugares en la obra de Lira. Estos referentes nos ayudarán a situar el espacio sociocultural y geográfico en el que se desenvuelven los poemas que estudiaremos. Existe además un segundo nivel de representación que denominaremos “alegórico”. Básicamente entenderemos el concepto alegoría como la “representación figurada de una cosa en otra”<sup>75</sup>

Los referentes representados corresponden a coordenadas espacio temporales que pueden ser de orden social, histórico, cultural, etc. El referente histórico en una primera lectura podría plantearse como una matriz de sentido dentro de las muchas presentes en Lira, sin embargo, su presencia en los textos va más allá de una simple recurrencia temática, poseyendo, al contrario de lo que podría pensarse, una marcada importancia en la génesis de los poemas.

Es gracias a las alusiones concretas del contexto (nombres de calles, de instituciones, de personas, etc.) que se cimentan los poemas; una de las grandes críticas a la poesía de los años 80' es su marcada relación con el contexto.

En el poema *Comunicado* el referente “directo” sitúa el espacio geográfico del poema en la plaza de armas de Santiago de Chile con alusiones como: “Desde el patio de la I. Municipalidad de Santiago”, “En la esquina de una plaza que se llama / ‘de Armas’, en la esquina del lado izquierdo / De una estatua de un señor a caballo de metal / Con la espada apernada al caballo”<sup>76</sup>. En este punto es interesante la descripción que se hace del monumento de Pedro de Valdivia que posee una espada. Dicha espada está “apernada” a él, lo que podría interpretarse como una lectura figurada del referente social, activando la primera matriz de sentido con la que nos topamos: la configuración alegórica de la ciudad.

En los poemas de Lira aparecerán constantemente representaciones tanto directas como alegóricas de la sociedad chilena de la época, en donde la ciudad será una metáfora

<sup>73</sup> El panóptico según Foucault, aportó un modelo para utilizar la disciplina en las cárceles. Las cárceles iban a reformar necesariamente a los presos dado que la disciplina rehace al individuo con parámetros nuevos. La observación constante y las penalizaciones de las más leves infracciones a cualquier regla serían el comienzo de los procesos. Recordemos que durante el régimen militar en Chile era muy común llevarse a los ciudadanos en calidad de “detenidos”. Hubo algunos lugares como las cárceles que sirvieron para detención, sin embargo, debido a la delicada situación social, se habilitaron otros espacios para albergar a los detenidos y así ser custodiados y vigilados todo el tiempo.

<sup>74</sup> *Acuarelas*.

<sup>75</sup> Marchese - Angelo. Op. cit. p.19.

<sup>76</sup> *Comunicado*.

más. En este poema específico la sociedad chilena aparece representada por un ascensor que en tanto espacio heterotópico y cercado por rejas que es manejado por un conductor que promete cual político en campaña, alimento (“cebollas”) para la gente pobre, promesa que, por lo menos hasta el final del poema, no se cumple. Así se estaría encarnando la realidad nacional marcada por el estado de sitio y la represión social, alegorizada por el ascensor.

*Puesta en abismo* proviene de la expresión francesa “Mise en abysme”. Es un procedimiento artístico en el que la literatura se analiza y se mira críticamente a sí misma. Rastreamos este concepto en los textos de Lira y lo encontramos básicamente en dos niveles tentativos. El primer nivel trabaja las cavilaciones o comentarios del autor sobre el acto mismo de creación poética. Instalamos en un segundo nivel las distintas notas o comentarios que agrega Lira a sus poemas. Estas notas subvierten el género “poesía” incluyendo procedimientos que son propios de los artículos científicos: “A pesar de la suciedad del agua, prospera allí un gran número de plantas acuáticas (...) que obedecen al nombre de *Lemma major*”<sup>77</sup>. Estas notas en *Acuarelas con peces de colores*, además realizan una reflexión crítica sobre lo que se escribe. La puesta en abismo pone en evidencia los mecanismos de construcción e instala la literatura como un acto plenamente consciente dotándola de lúcida autocrítica.

Por su parte, el poema *Comunicado*, evidencia la existencia de un procedimiento abismal debido a que sus versos finales, reproducen la situación original de enunciación, en tanto ésta nace de una anécdota al asistir a la municipalidad de Santiago: “Yo tenía que irme luego a comprar un plano de Santiago / y una máquina de escribir.”<sup>78</sup> En el pie de página del poema, encontramos escrito: “Sucedido y escrito en junio 1979”<sup>79</sup>, en ese lugar, el poema evidencia su propio mecanismo de construcción, habiendo una reflexión metapoética sobre el acto de escribir.

Regresando al poema *Acuarela con peces y colores* encontramos una reflexión sobre la identidad nacional, el referente histórico se hace presente a través de símbolos fundacionales para la ciudad de Santiago como la figura del ex intendente Benjamín Vicuña Mackenna, recordado por su labor de embellecer la ciudad de Santiago, representado en el poema a través la figura alegórica de su museo el que se presenta *arruinado*<sup>80</sup>. Lira nos muestra el museo ubicado en la ex casa de Benjamín Vicuña Mackenna como un lugar lúgubre y equiparable a un cementerio, evidenciando así la decadencia y ruina de la sociedad de la época. Hay una alegorización de la ruina en los versos: “el resto fue destruido en un incendio/ al frente de un museo un tanto fúnebre/ con el cual se pretende honrar la memoria / del que fuera el intendente de Santiago/ don Benjamín Vicuña Mackenna”<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> *Acuarelas*.

<sup>78</sup> *Comunicado*.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Deotte, Derrida y Benjamín, entre otros, instalarán la ruina como categoría estética. La ruina implica necesariamente una catástrofe anterior, en tanto fragmento, testimonio y vestigio de la fragmentación de la representación y del paso ineludible del tiempo, en tanto asimilación postmoderna de modernidad. Véase Deot, Jean Luis. *Catástrofe y olvido: Europa, las ruinas y el museo*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

<sup>81</sup> *Acuarelas*.

Lira además hace una lectura crítica de la ciudad y de la sociedad asfixiante de los años 80': "El oxígeno –u O<sub>2</sub>– lo debieran obtener/ del que debieran emitir/ unas plantas que debiera haber/ en la pileta."<sup>82</sup> . Lo interesante es que no se abandera ni por una ni por otra facción ya que el aire fuera de la pileta también está contaminado: "entran en la acuarela las palomas/ a sacarse de encima la cochinateda que se les unta en las plumas/ al vivir y volar en una ciudad/ con el aire tan sucio como está/ lo que les da el derecho a las pobrecitas/ a utilizar con fines higiénicos la taza blanca de la pila ensuciando el agua esta (...)"<sup>83</sup> .

En la cita se evidencia cómo las palomas se ensucian al vivir en la sociedad santiaguina de los años 80' y en su limpieza enturbian el agua de los peces. Lo delicado del poema radica en que tanto opresores (palomas) como oprimidos (pececitos) aparecen como víctimas de una "suciedad" social mayor, lo que universaliza el acto poético. En un intento desmedido por sanar la mácula, la suciedad trasciende la condición individual de la sociedad a la que violenta y se inscribe en la historia universal, enturbiándola:

***"Se va por la alcantarilla que sale del museo con la suciedad de las plumas de la palomas y la caca de los pecesitos Hacia el río Mapocho hasta el río Maipo y por el río Maipo hacia el mar Pacífico"***<sup>84</sup>

Otro aspecto interesante de esta ciudad alegórica con la que nos encontramos es la verticalidad social que aparece en ella. En *Comunicado* vemos en el hablante una sensación de extrañeza ante el mundo narrado: "Después de pasar por el lado de una como jaula/ una caja que sube y que baja/ (...) Después de subir unas escaleras bien anchas/ Después de pasar unas puertas grandes "<sup>85</sup> , esta cita evidencia que el hablante no pertenece a este tipo de sociedad, ya que describe el mundo con extrañeza, casi como si viniera del campo o de alguna provincia muy alejada de la modernidad, por lo que se establece entre él y el mundo representado un distanciamiento. El ascensor es el punto de unión entre el mundo "alto" y modernizado y la clase baja. En *Acuarela* por su parte vemos que esta verticalidad social está dada por la posición que ocupan las palomas en la pileta, cito: "lo que les da derecho a las pobrecitas/ a utilizar con fines higiénicos/ la taza blanca de la pila/ ensuciando el agua esta, que,/ al rebalsar la taza,/ ensucia a su vez el agua donde nadan los pececitos", observamos en esta cita como las palomas vigilantes están en un nivel superior al de los pececitos, lo que comprendemos en ambos poemas como una alegoría y denuncia social de, en primera lugar, la distancia que existe entre los que gobiernan y los gobernados o el "pueblo", y segundo, la aguda polaridad de roles dentro de esta estratificación social, en la que los superiores perjudican a los que están mas abajo.

#### 4.2.4. El shock como finalidad estético-artística

---

Adorno y otros teóricos instalaran la "novedad" como categoría estética, en tanto ruptura con la tradición necesaria como punto de arranque en muchas vanguardias. Desde esta perspectiva, las vanguardias, en tanto subversión, utilizarán el *Shock* como mecanismo desestabilizador de códigos sociales. Bürger comentará sobre el *shock*: "La estética del *shock* plantea un problema más: la posibilidad de mantener a la larga un efecto similar.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> *Acuarelas*.

<sup>85</sup> *Comunicado*.

Nada pierde su efecto tan rápidamente como el *shock*, porque su esencia consiste en ser una experiencia extraordinaria. Con la repetición se transforma radicalmente. El *shock* es esperado”<sup>86</sup>. Bürger está planteando en esta cita la posterior asimilación que harán los museos de las vanguardias, en tanto ese *shock* se produce y se asimila como un componente más dentro de la obra, perdiendo su carácter subversivo.

Lira buscaba constantemente con las características antes señalados desestabilizar y “shockear” a su auditorio, lo que puede apreciarse ya en el nivel del montaje.

Esto se ve reflejado en los poemas estudiados, en tanto en *Acuarela con peces y palomas* el *shock* está dado por la nueva mirada que plantea Lira al explicar que tanto opresores como oprimidos son víctimas de una sociedad social. Pero se desarrolla a cabalidad en los poemas más estudiados por la crítica, como por ejemplo, *78' panorama poético* en el que choquea el trabajo irreverente al parafrasear intertextualmente poemas de la tradición literaria chilena, en este caso específico con un poema de Nicanor Parra, cito: “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 haberse encaramado o/ haberla intentado escalar”<sup>87</sup>.

### 4.3. 'La ciudad postmoderna como espacio alienante' como provisoria matriz de sentido

En el plano formal los distintos procedimientos generativos, develaron la confluencia en el texto de diversos matices narrativos para ejemplificar dos posiciones y vivencias distintas de una misma sociedad. En el poema *Comunicado*, esta polifonía de voces está ligada por un lado al sector oficial que utilizan el nivel culto de la lengua. Así la comunicación transcurre dentro de ciertas normas señaladas por el protocolo. Y por otro lado hay una voz que lleva un registro más informal y que representaría la voz del pueblo, la voz de la gente que está cercana aún al mundo popular y por qué no al mundo rural, próximos a los dichos populares.

La dimensión de la desacralización fue una de las más recurrentes dentro de los poemas, básicamente porque posee una directa relación con el contexto. “(...) ahora resulta muy claro que la escritura de Lira era su modo de intervenir la realidad, de participar en ella, tanto como una negación de lo real y una afirmación implícita de lo imposible. Se trata, pues, de una escritura 'transitiva', de una 'escritura exasperada', es su modo de nombrarla”<sup>88</sup>.

En cuanto a la concordancia con el referente, éste estuvo presente en todos los poemas analizados y expresa el compromiso social de Lira con la sociedad que le tocó vivir. Como primera respuesta, ante la interrogante sobre la matriz de sentido presente en los textos de Lira, podríamos formular que es “La ciudad”, en tanto observamos en todos los poemas analizados distintas representaciones sociales. Sin embargo, esta respuesta estaría incompleta, ya que, aquellas representaciones sociales no son necesariamente

---

<sup>86</sup> Bürger, Peter. Op. cit. p.47.

<sup>87</sup> Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas*. p.105.

<sup>88</sup> Lihn, Enrique. Op. cit. pp.16-17.

directas o denotadas, sino que por el contrario, aparecen denotativamente alegorizando la situación social vivida en la década de los 80', representada en al menos 3 niveles: gran polaridad social (verticalidad social), atmósfera asfixiante y alienante y, finalmente dudando sobre los comunicados oficiales del gobierno de turno.

En base a lo anterior, delimitaremos una matriz de sentido provisoria en la obra de Lira: "La ciudad moderna como espacio alienante".

Finalmente y a modo de síntesis de este estudio, caracterizamos la obra de Rodrigo Lira como una poesía histriónica, marcada por un fuerte compromiso más social que político. Recordemos que los poemas de Lira fueron escritos entre 1977 y 1981: "Rodrigo Lira fue tributario de su época. Su racionalismo, su esoterismo, su léxico, sus preocupaciones sociales y hasta su afectividad tuvieron el sello de los años 70"<sup>89</sup>. Esto sumado a una lucidez sin precedentes en la escena de los 80', pues Lira supo criticar ambos bandos, imposibilitándose de posicionarse ideológicamente en cualquiera de ellos. Con la utilización del *shock* vanguardista como mecanismo de provocación, Lira construye una poesía atravesada por una lucidez crítica llena de rasgos experimentadores postmodernistas (mezcla de estilos, incorporación de imágenes el cuerpo textual del poema, etc.). Enrostrando las falencias de la oficialidad, instalándose en su propio universo crítico lo que lo obligó a enemistarse con toda una generación que no pudo soportar ni comprender que "el loco" les enrostrara la alienación de una sociedad enferma y polarizada.

---

<sup>89</sup> Merino, Roberto. Nota a la segunda edición en: Proyecto de obras completas. p.14.

## 5. LA CIUDAD EN LA OBRA DE RODRIGO LIRA

*“importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros”*<sup>90</sup>

### 5.1. Topología citadina

Acabamos de demostrar brevemente como incide, la alienación citadina y su representación alegórica en la elaboración de los textos de Lira. Lo que pretendemos ahora es dilucidar la naturaleza de esa ciudad, ya que no nos queda del todo claro si corresponde efectivamente a una ciudad moderna o no. Formularemos, como hipótesis secundaria, la pregunta: ¿La ciudad presente como matriz de sentido en la obra de Lira es verdaderamente una ciudad moderna?

### 5.2. Génesis urbana

Comenzamos nuestro recorrido citadino por la poesía de Rodrigo Lira con esta cita inspiradora sobre el arte de perderse, cuyo punto de inicio es el extravío en la ciudad. El perderse se presenta elevado por Benjamín a la categoría de un proceso y como tal requiere aprendizaje. Una nueva y específica alfabetización para descifrar el tramado de signos citadinos: la ciudad emerge creada por la mirada del caminante -paseante o *flaneur*- que la recorre de forma arbitraria y subjetiva, por lo que no tendremos jamás dos ciudades iguales.

Para comprender la génesis urbana debemos remontarnos al *nuevo mundo* en donde los actos fundacionales de asentamientos urbanos se relacionaban con una política de dominación estratégica del territorio que se llevó a cabo durante toda la Colonia. Los conquistadores y luego los colonizadores debían fundar asentamientos urbanos -llamase ciudades- en tanto eran conscientes que “sólo poblando se acredita la ocupación de un territorio”<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Alfaguara, 1990, p.15.

<sup>91</sup> Rodríguez, Jahir. *El palimpsesto de la ciudad: ciudad educadora*. Armenia: Ediciones Ciudad Educadora, 1999. p.50.

La fundación de ciudades latinoamericanas tiene su apogeo en el siglo XVI gracias a las leyes de Nueva Granada, “con la aplicación total o parcial de las Leyes de Indias en la expansión del proceso urbano; leyes un tanto tardías como ordenanzas para el poblamiento, si se tiene en cuenta que fueron promulgadas muchas de ellas por Felipe II alrededor de 1573 cuando ya gran número de asentamientos habían definido características urbanas más o menos precisas”<sup>92</sup>

El modelo fundacional ciudadano privilegiado por los conquistadores y colonizadores fue el plano damero<sup>93</sup>. En la teorización de Ángel Rama pudo ser usado perfectamente por los conquistadores el modelo concéntrico, en tanto ambos dan cuenta de una adecuada y,<sup>94</sup> desde el punto del vista del conquistador, necesaria estratificación social<sup>94</sup> dominado por un centro delimitado en base a una “plaza cívica” en la que convergen los principales poderes: Municipalidad (poder gubernamental), Comisaría (orden público asociado a los militares), Correo (lo que permite la interacción y comunicación con otros estados, principalmente el estado español) y la iglesia (poder eclesiástico).

Siglos después comenzarán los procesos de modernización ciudadanos que convertirán a estos primeros asentamientos urbanos latinoamericanos -ahora considerablemente más grandes tanto demográfica como arquitectónicamente- en verdaderas ciudades modernas, al respecto Herrera dirá: “Un nuevo ritmo de vida irrumpe en las ciudades del siglo XIX, una intensificación de los estímulos nerviosos que será producida por varios factores. Quizá el más evidente sea la reordenación de las ciudades y la presencia de planes urbanísticos como el llevado a cabo por Haussman en la retícula urbana parisina, que dará lugar a los nuevos escenarios de la vida moderna (...). Se crearán los nuevos centros en los que se va a desarrollar la actividad diaria y 'nocturna' del París del XIX. La transformación de la ciudad se realizará actuando de modo violento sobre el legado del pasado”<sup>95</sup>. Lo interesante de esta cita radica en dos ideas centrales; por un lado la necesidad de remontarnos al París del segundo imperio para ilustrar correctamente el proceso latinoamericano de modernización ciudadana y, en una segunda lectura, la cita plantea una violencia fundacional ejercida sobre el pasado, que se relaciona directamente con la modernización y transformación de las

<sup>92</sup> Ibid. p.50.

<sup>93</sup> “En la mayoría de los casos fue el simple sentido práctico de los conquistadores y algunos modelos de poblados metropolitanos lo que sirvió de guía; sin embargo el trazado para la distribución espacial del poblado si fue común, por lo general cuadrangular en damero, como un tablero de ajedrez, cuyo primer ejemplo quedó impreso en Santo Domingo, fundada desde 1496 por Bartolomé Colón”. Ibid. p.50. Al respecto Rama dirá “E1 resultado en América Latina fue el diseño en damero, que reprodujeron (con o sin plano a la vista) las ciudades barrocas y que se prolongó hasta prácticamente nuestros días”. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. U.S.A: Ediciones del Norte, 1984. p.6.

<sup>94</sup> “Pudo haber sido otra la conformación geométrica, sin que por eso resultara afectada la norma central que regía la traslación. De hecho, el modelo frecuente en el pensamiento renacentista, que derivó de la lección de Vitruvio, (...) fue circular y aún más revelador del orden jerárquico que lo inspiraba, pues situaba al poder en el punto central y distribuía a su alrededor, en sucesivos círculos concéntricos, los diversos estratos sociales. Obedecía a los mismos principios reguladores del damero: unidad, planificación y orden riguroso, que traducían una jerarquía social. Tanto uno como otro modelo no eran sino variaciones de una misma concepción de la razón ordenadora, la que imponía que la planta urbana se diseñara 'a cordel y regla' como dicen frecuentemente las instrucciones reales a los conquistadores”. Ibid. p.7.

<sup>95</sup> Navarro, Hernández. *Descredito de la visión*. p.2. En Navarro, Hernández. *El archivo escotómico de la modernidad: pequeños pasos para una teoría de la visión*. Madrid: Ediciones N.N, 2007. Versión online: [http://lafuga.cl/dossiers/dossier\\_teorias/el\\_descredito\\_de\\_la\\_vision/](http://lafuga.cl/dossiers/dossier_teorias/el_descredito_de_la_vision/), consultada el 15 de Marzo del 2008.

ciudades latinoamericanas dentro del margen de las dictaduras militares presentes en la segunda mitad del siglo XX.

Remontándonos a París al final de 1850, por órdenes de Napoleón III, comienza un intenso proceso de modernización que culminará en la década de 1860. “Georges Eugène Haussman, prefecto de París y sus alrededores (...) se dedicó a la construcción de un gran

número de bulevares en el centro de París”<sup>96</sup>. Los antiguos y tradicionales barrios son demolidos y reemplazados por “bulevares llenos de tiendas comerciales, amplias veredas con una vasta iluminación que sirven para favorecer el paseo por las calles Parisienses”<sup>97</sup>

. La gran ventaja que acarrearán estos *pasages* o bulevares según destacan Benjamín y Rivera es la interacción -impensada hasta ese entonces- entre los habitantes de barrios completamente comunicados entre sí<sup>98</sup>, lo que democratiza la ciudad permitiendo el libre tránsito por ella.

La construcción de los modernos bulevares en la transformación urbana de París marcará un antes y un después en la historia de la urbanística moderna, “el continuo movimiento de la urbe, el paso de peatones y vehículos hace que la ciudad se transfigure

en un espectáculo permanentemente mutable”<sup>99</sup>. La ciudad transita de un estado estático, aglutinador y glorificador del pasado para inscribirse como una sucesión de cambios de

orden práctico y funcional que no cesará jamás<sup>100</sup>, lo que conllevará una crisis identitaria en el sujeto ciudadano que dejará de identificarse con la ciudad que habita. Comienza a perfilarse

la alienación moderna debido al absoluto control que se ejerce sobre la población<sup>101</sup>. Los pasajes o bulevares se presentan como una “nueva invención del lujo industrial” y son definidos por Benjamín como “pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más

<sup>96</sup> Rivera, Carolina. *Borges y Baudelaire Dos visiones de la ciudad moderna*. Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciada en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004. Profesor Guía Cristián Cisternas. p.16.

<sup>97</sup> Rivera, Carolina. Op. cit. pp.16-17.

<sup>98</sup> “Los nuevos bulevares permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad, pasando directamente de un extremo a otro, lo que hasta entonces parecía una empresa quijotesca y prácticamente impensable”. Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus. 1988. p.150. “Si bien se derrumbarían muchos barrios antiguos, se abrieron también pasos al centro, con lo que la población que había permanecido aunada en pequeños grupos, ahora se volcaría a las calles y se relacionarían físicamente como nunca antes lo habían hecho”. Rivera, Carolina. Op. cit. p.18.

<sup>99</sup> Navarro, Hernández. Op. cit.

<sup>100</sup> “la ciudad posliberal se superpone a la ciudad antigua y tiende a destruirla: interpreta las antiguas calles como calles corredor, elimina los casos intermedios entre uso público y uso privado del suelo y, por encima de todo, considera los edificios como construcciones intercambiables, es decir, permite su demolición y reconstrucción” Leonardo Benévolo, *El arte y la ciudad contemporánea*. En: *Diseño de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, Vol. 5. p.44.

<sup>101</sup> “Haussman lleva a la práctica un proyecto donde la ciudad física queda bajo un control central, resguardada de cualquier insurrección, homogeneizando los *quartiers* y produciendo al mismo el enajenamiento de la parisinos respecto a su habitat”. Morse, Richard. *Ciudades “periféricas” como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)*. En: *Cultura urbana latinoamericana*, compilación de Richard Morse y Jorge Enrique Ardió. Buenos Aires: Clacso, 1985. Versión online: *Revista Bifurcaciones*, nº3, invierno 2005; link: <http://www.bifurcaciones.cl/003/reserva.htm>, consultada el 17 de Marzo del 2008.

elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño”<sup>102</sup>. Por estos *pasages* deambulará la figura baudelariana del *flâneur*.

Baudelaire será definido por Benjamín como un *flâneur*<sup>103</sup>: “mezcla de bohemio y vagabundo que recorre sin objeto las calles, deteniéndose de vez en cuando para mirar”<sup>104</sup>; habitante ciudadano relegado a los nuevos *pasages* en tanto “espacios peatonales destinados a la desaparición en las ideas de Haussman”<sup>105</sup>. Baudelaire en su deambular errático por la ciudad subvierte la vorágine citadina imponiendo un ritmo propio “ante la nueva temporalidad de la ciudad”<sup>106</sup>. Su recorrido citadino se configura como una resistencia que propone un tiempo subjetivo. Este tiempo está marcado por un estetización y elevación de la visión en tanto el *flâneur* va aprehendiendo la ciudad en base a una visión subjetiva y fragmentada de ella “es la mirada de lo alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado”<sup>107</sup>. “En su rol de observador despreocupado el *flâneur* establece una particular relación con la ciudad, la habita como si fuera su propia casa”<sup>108</sup>. La ciudad se presenta en su lectura como un entramado de signos “a partir de los cuales va creando identidades”<sup>109</sup>.

Baudelaire es el primero, no sólo en habitar una ciudad moderna sino que en deambular y construir su teorización y visión de mundo en base a su caminar errático por ella -*pasages* Parisinos-, debido a esto, es considerado por muchos críticos como el primer “poeta moderno”. Existirá, en base a lo anterior, una vinculación entre Baudelaire y la gran mayoría de poetas que directa o indirectamente trabajen el tema citadino; Rodrigo Lira no será la excepción.

### 5.3. La ciudad latinoamericana

En América latina los procesos de “industrialización ligados al urbanismo”<sup>110</sup> han sido mucho más abruptos y violentos que en otros lugares del urbe y estuvieron vinculados al “nacionalismo y al populismo, al modelo de industrialización para la sustitución de las importaciones, a las violencias y a la migración campo-ciudad”<sup>111</sup>. Todo lo anterior

<sup>102</sup> Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Editorial Taurus, 1988. p.109.

<sup>103</sup> “Flâneur: vago, vaga, callejero, callejera”. *Diccionario Francés-español. Españoles-franceses*. Madrid: Espasa Calpe, 1972. p.312.

<sup>104</sup> Rivera, Carolina. Op. cit. p.21.

<sup>105</sup> Ibid. p.17.

<sup>106</sup> Ibid. p.17.

<sup>107</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Editorial Taurus, 1980, p.184.

<sup>108</sup> Rivera, Carolina. Op. cit. p.21.

<sup>109</sup> Ibid. p.21.

<sup>110</sup> Rodríguez, Jahir. Op. cit. p.42.

<sup>111</sup> Ibid. p.42.

conllevó una rápida saturación demográfica en donde las grandes urbes no pudieron dar cabida a la creciente demanda de servicios básicos (vivienda, trabajo, alimentación, salud, educación, etc.) Este proceso se ve agravado en la década del 30', ya que se produce una gran migración en la que los habitantes de las zonas rurales viajarán a la ciudad buscando "oportunidades" para superar la crisis económica mundial, apareciendo rápida y sistemáticamente en el hábitat urbano los "suburbios, los tugurios, los conventillos, las vecindades y las favelas"<sup>112</sup>.

En oposición a estos cambios urbanos no planificados, Brasilia emerge como la representación urbana moderna por excelencia<sup>113</sup>, fruto de una planificación central de cuño militar que comienza a operar en toda Latinoamérica a partir de la década del 60', proceso que se ve agravado por la instauración del libre mercado.

Es interesante en la génesis de las ciudades modernas el rol que jugará el intelectual<sup>114</sup>

dentro de la configuración del imaginario urbano<sup>115</sup>. En un principio la posición del intelectual en la colonia estaba dada, según Rama, por dos labores básicas: una administrativa y otra religiosa: suplir las necesidades de una "vasta administración colonial que con puntillismo llevó a cabo la Monarquía, duplicando controles y salvaguardias para

restringir, en vano, el constante fraude con que se la burlaba"<sup>116</sup> y por otro lado una misión evangelizadora para con "una población indígena que contaba por millones, a la que se logró encuadrar en la aceptación de los europeos, aunque en ellos no creyeran o no

los comprendieran"<sup>117</sup>. En la génesis de las ciudades latinoamericanas los "letrados" se establecieron principalmente en asentamientos urbanos; América Latina no logró "asumir

sus culturas nacionales con holgura"<sup>118</sup> ya que existía la visión de que el "elemento bárbaro

no era extranjero sino conspicuamente 'nativo': amerindio mestizo o ibérico medieval"<sup>119</sup>

por lo tanto los intelectuales al alero del aparato estatal justificaron y legitimaron el inhumano genocidio de la población indígena nativa, en tanto representaba lo "bárbaro" que debía

ser superado<sup>120</sup>.

<sup>112</sup> Ibid. p.42.

<sup>113</sup> "la ciudad producto por excelencia de una representación cultural de la modernidad latinoamericana: Brasilia" Gorelik, Adrián. *Imaginario urbano e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos*. En Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires, historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2004. Versión online: [Revista Bifurcaciones](http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm), nº1, verano 2004; link: <http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm>, consultada el 17 de Marzo del 2008.

<sup>114</sup> "Tanto Romero como Rama y Morse, desde posiciones extremadamente diferentes, pusieron en el centro de su trabajo sobre la cultura urbana el rol de los intelectuales y los artistas en la conformación de las matrices de comprensión y de transformación social". Ibid.

<sup>115</sup> Los imaginarios urbanos son una "reflexión cultural (por lo general, académica) sobre las más diversas maneras en que las sociedades se representan así mismas en las ciudades y construyen sus modos de comunicación y sus códigos de comprensión de la vida urbana". Ibid.

<sup>116</sup> Rama, Ángel. Op. cit. p.27.

<sup>117</sup> Ibid. p.27.

<sup>118</sup> Morse, Richard. Op. cit.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> "Cuando se trataba de grupos que estaban más allá de la esfera de un mundo evolucionista y europeizado -tal como los indios de las pampas argentinas, los campesinos de Sonora y Yucatán o los 'fanáticos' brasileños del interior-, debían sin más ser

## 5.4. Ciudad hipertextualizada y lárlica

El rol del intelectual a partir de la década del 60' será radicalmente distinto, ya que verá en la ciudad una representación panóptica<sup>121</sup> del poder, por lo tanto, ya no buscará su legitimación, por el contrario, pretenderá la superación del paradigma de alienación posmodernista encarnado por la ciudad hipertextualizada esbozada por Bisama.

La ciudad "post-industrial, post-moderna o neociudad"<sup>122</sup> en tanto construcción del ingenio y tecnología moderna se presentará como la expresión máxima del desasosiego y alienación citadina, en tanto se presenta como "como un laberinto donde uno se pierde, donde andamos como ratas pegados a las paredes para encontrar la línea"<sup>123</sup>, es decir la ciudad como un "rizoma"<sup>124</sup>. Lo interesante de esta noción de ciudad es que el *rizoma* carece de centro ya que "cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo"<sup>125</sup>, derrumbando la noción estructuralista de la historia permitiendo la interacción de diversos estados de elementos que confluyen tanto en la ciudad como en el cuerpo textual del poema lo que no "sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en su punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas"<sup>126</sup>. Noción similar a la esbozada por Bisama al plantear una ciudad *hipertextualizada* recorrida por un sin fin de escrituras que vendría a "reemplazar a la letrada en la medida en que propone modalidades nuevas de intercambio cultural, además de hibridar las existentes"<sup>127</sup>, cuyo nueva forma de representación estaría dada por el hipertexto<sup>128</sup>. La ciudad hipertextualizada pasa a ser una "utopía en plena ejecución"<sup>129</sup> en tanto "la intelectualidad hispanoamericana, y en especial los narradores y poetas, tienen

eliminados. Los intelectuales urbanos apoyaban tales campañas asegurando a sus lectores las deficiencias innatas o adquiridas por el ambiente de los pueblos no europeos" Ibid.

<sup>121</sup> Véase nota nº73.

<sup>122</sup> Rodríguez, Jahir. Op. cit. p.42.

<sup>123</sup> Alba, Gabriel. *Comunicación en las neociudades: Pérdida de la visión global*. En: Rev. *Signo y Pensamiento*, no.22. Bogotá. 1993. p.46.

<sup>124</sup> Alba, Gabriel. p.46.

<sup>125</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma: (Introducción)*. Barcelona: Pre Textos, 2007. p.12.

<sup>126</sup> Ibid. pp.12-13.

<sup>127</sup> Bisama, Alvaro. *De la ciudad letrada a la ciudad hipertextualizada : notas sobre la resistencia de la memoria*. En: *Revista chilena de humanidades*, no. 21, 2001. p179.

<sup>128</sup> "El hipertexto resulta así la estructura más convincente para repensar lo otrora fue la ciudad letrada". Ibid. p.180.

<sup>129</sup> Ibid. p.180.

el privilegio (o la desventaja) de ensayar el desarrollo de sus ideas casi en paralelo con el crecimiento de las ciudades”<sup>130</sup>.

Como respuesta tentativa a la pregunta sobre el tipo de ciudad que converge en la obra Lira, podríamos plantear que es la ciudad hipertextualizada la que converge formalmente en la obra Lira, en tanto confluyen en el entramado textual diversas escrituras –el pastiche antes analizado– que intentan conformar una visión alternativa a la visión panóptica de la ciudad entregada por la dictadura militar cuya ciudad palimpsesto<sup>131</sup>,

en terminología de Jahir, se caracteriza por diversos factores que conllevan irónicamente, y al mismo tiempo

“coherencia e irracionalidad”<sup>132</sup>, cito:

**“la gran concentración demográfica; los altos niveles de contaminación visual, auditiva y atmosférica; la distribución y ubicación más o menos bien delimitada de los diferentes servicios modernos que ofrece la ciudad cosmopolita; la localización de los grandes centros financieros, los edificios llamados inteligentes, los centros administrativos que funcionan con altos componentes de tecnología informática, la presencia de la arquitectura llamada posmoderna; la alta y compleja presencia del multiculturalismo, de las nacionalidades, de los guettos, la abundancia de lenguas y de cruce de las mismas; el surgimiento de las agrupaciones políticas no necesariamente partidistas como latinos, judíos. Feminismo, negritudes, gays, verdes, neonazis, pacifistas; el transnacionalismo, el alto consumo cultural, el consumo de drogas y las libertades sexuales, la liberalización de las costumbres, el surgimiento de los nuevos pobres, la realización de la babel, los centros de negocios internacionales, las grandes avenidas para alta velocidad, el gran parque automotriz privado, los servicios masivos de transporte, los centros de ferias, las macroedificaciones para espectáculos culturales de elite y de masas, la construcción vertical o las zonas de rascacielos”**<sup>133</sup>

Por contradictorio que parezca la ciudad que se presenta en los poemas antes estudiados (*Acuarela con peces y palomas* y *Comunicado*) no se revelaría como una ciudad postmoderna hipertextualizada, rizomática y palimpsesto. En *Acuarela con peces y palomas*, según lo que ya planteamos en el análisis anterior, observamos una representación alegórica de la ciudad. Vemos una ciudad derruida cuyos símbolos fundacionales aparecen arruinados lo que evidenciaría la crisis identitaria del sujeto moderno. Lo curioso es que esta alegoría citadina no propone nada nuevo, el palimpsesto

es una escritura que se realiza sobre otra escritura<sup>134</sup>, Lira evidencia el vacío existencial

<sup>130</sup> Cisternas, Cristián. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena, Universidad de Chile, 2006. Profesora Guía: Francisco Aguilera. p.89.

<sup>131</sup> El palimpsesto en tanto escritura que se realiza sobre otra escritura.

<sup>132</sup> Rodríguez, Jahir. Op. cit. p.43.

<sup>133</sup> *Ibid.* p.42.

<sup>134</sup> Palimpsesto: “Término de origen griego (de *palin*, de nuevo, y *psao*, raspar: raspado de nuevo) con el que se designa un tipo especial de manuscrito en el que se ha borrado el texto primitivo y se ha vuelto a escribir, sobre el pergamino o papel, un nuevo texto. Este fenómeno del raspado de textos antiguos para escribir otros ocurrió en épocas en las que el material de escritura (pergamino

de los años 80'. El poema actúa como denuncia representando la asfixia social, pero no propone las bases para una sociedad mejor, no hay ninguna escritura que se proyecte sobre la antigua ciudad, no hay una neociudad que deba reemplazar ideológicamente a la anterior. Asistimos, por lo tanto, al borramiento de la ciudad previa, en tanto denuncia alegorizada de ésta, pero no a la escritura o delineamiento de una nueva ciudad que se inscriba sobre la precedente, por lo tanto no podemos aplicar la noción de palimpsesto.

En *Comunicado* se nos presenta el centro cívico de la ciudad, que si bien cuenta con ascensor –que al igual que la pileta del poema anterior alegoriza la asfixia ciudadina de los años 80'- almacena sus alimentos en el edificio de gobierno, remitiéndonos a formas coloniales e incluso medievales de repartición de las riquezas. En base a lo ya mencionado, destacamos que en ambos poemas la postmodernidad se presenta en el soporte (forma), en el uso del hipertexto como mecanismo formal de construcción que atraviesa toda la

escritura permeándola de diversos registros <sup>135</sup> y en un nivel alegórico de representación. Sin embargo, en el nivel del contenido –la vieja dicotomía saussureana entre significado y significante o como lo entendieron los formalistas entre forma y contenido- se nos (re)presenta una ciudad rural en tanto no da cuenta de los procesos modernizadores de la época. Esta tensión entre forma y contenido está dada a nuestro modo de ver en el hecho que la ciudad postmoderna en toda Latinoamérica, así como en Chile, es una ciudad heredada de las dictaduras militares. Por lo tanto, el poeta no puede aceptarla ni identificarse con ella, no es la ciudad que quiere habitar, debido a ello recurre a una ciudad anterior, despoblada de la modernidad neoliberal, proponiendo una ciudad propia, cercana en cierta medida a las ideas estéticas propuestas por Teillier en tanto planteará “el regreso <sup>136</sup> a la aldea como muestra del rechazo (velado o inconsciente) de la ciudad moderna”

Al no poder aplicar las características antes señaladas definitorias de la ciudad moderna y al tampoco poder relacionar la poética lireana con la noción de palimpsesto postmoderna, nos vemos en la obligación de argumentar que la ciudad que aparece representada en la obra de Rodrigo Lira es una ciudad pre-moderna y que su vinculación para con la postmodernidad en donde le tocó vivir, esté dada en su relación con el soporte textual.

Sin aceptar la ciudad postmoderna y neoliberal maquillada por la dictadura militar, observamos que Lira se instala en una contradicción: por un lado tenemos el lenguaje postmoderno heredado a su vez de una sociedad postmoderna, y en el otro lado vemos la no aceptación de esa sociedad de los años 80'. Entre esta fricción debemos enmarcar la poesía de Rodrigo Lira, quien dará cuenta de una ciudad pre-moderna, pero utilizando el lenguaje neoliberal “postmoderno” heredado de la Junta Militar; desde aquí se origina la profunda contradicción presente en su obra. En base a lo anterior entendemos la necesidad constante de re-interpretar y re-significar los códigos dictatoriales legados por la dictadura creando una escritura hipertextualizada atravesada por diversos registros en donde la “ciudad real” de la década de los 80' emerge como una alegoría brutal y asfixiante, representándose en

o papel) era escaso o muy caro; en los monasterios medievales fue una costumbre frecuente. El primer palimpsesto conocido es un manuscrito de la Biblia griega descubierto por J. Boivin. A través de técnicas especiales y el empleo de ciertos reactivos ha sido posible recuperar textos del teatro de Eurípides y de Plauto (...). En: *Diccionario de términos literarios*. Estébanez, Demetrio. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p.795.

<sup>135</sup> Véase capítulo cuarto de este trabajo: *Consideraciones formales sobre la obra de Rodrigo Lira*.

<sup>136</sup> Traverso, Ana. *Las ruinas y Jorge Teillier*. En *El Metropolitano*, Santiago, domingo 30 de mayo, 1999. Versión online: <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/12.html>, consultada el 20 de Diciembre del 2008.

cambio, sin alegorizar, una ciudad lárca y casi medieval que se plantea como alternativa y repudio a la ciudad represora.

## 5.5. Transitando la ciudad

Para recorrer esta ciudad pre-moderna o rural, Lira tendría, según Gorelik, al menos dos alternativas diametralmente opuestas: la visión de los itinerarios urbanos planteada por De Certeau y la del mapa cognoscitivo propuesto por Jameson.

Para comprender la noción de *itinerario urbano* planteada por De Certeau debemos basarnos en su doble etimología, según la acepción de la RAE proveniente, por un lado, del latín *itinerarius* (de *iter*, *itinēris*: camino): “1. adj. Perteneciente o relativo a un camino. 2. m. Dirección y descripción de un camino con expresión de los lugares, accidentes, paradas, etc., que existen a lo largo de él. 3. m. Ruta que se sigue para llegar a un lugar.

4. m. Guía, lista de datos referentes a un viaje.”<sup>137</sup> . Por otro lado *itinerario* proveniente del latín *itinerarium* que designa un mapa de carreteras de la Antigua Roma, “el único ejemplo que ha sobrevivido en forma de mapa es la Tabula Peutingeriana, aunque se conservan muchos otros en forma de listas de ciudades y distancias en una calzada. De este último tipo, el más importante es el itinerario de Antonino”<sup>138</sup> . Este termino también se aplicó a las antiguas “guías medievales escritas para viajeros, de las que la mayoría son

descripciones de peregrinaciones a Tierra Santa”<sup>139</sup> en este sentido es que la noción de *itinerario* planteada por De Certeau obtiene toda su dimensión simbólica como descripción del proceso iniciático que conlleva la peregrinación a un lugar santo cuya finalidad última radica en la purificación del alma del creyente.

De Certeau contraponía “el discurso científico moderno a la representación simbólica del mundo medieval”<sup>140</sup> . Es en este sentido que apunta su crítica al mapa en tanto atendería contra el proceso iniciático de subjetiva formación que permitiría el *itinerario* en oposición a la objetividad de la cartografía moderna imponiendo el mapa como realidad objetiva e incuestionable destruyendo el paradigma medieval de ad-ventura (lo que le adviene al héroe) en tanto el devenir errante del caballero medieval deriva en su proceso de formación, con la moderna cartografía, ya no tendría sentido ese deambular (no habría proceso de formación), ya que el mundo estaría completamente cartografiado, imposibilitando el deambular por un mundo “desconocido”, en tanto el mapa supone la visualización del todo<sup>141</sup> . Para vencer esta imposición de la cartografía moderna De Certeau propone una solución prácticamente romántica, la de bajar de la torre panóptica del poder “para reencontrarse en el nivel del suelo con los practicantes ordinarios de la

<sup>137</sup> RAE

<sup>138</sup> *Diccionario enciclopédico*. Barcelona: Espasa Calpe, 1985. vol. 2. p.306.

<sup>139</sup> Arce, Agustín (ed). *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384): Constantinopla, Asia Menor, Palestina, Sinaí, Egipto, Arabia,*

*Siria*. Madrid: Editorial Católica, 1980. p.28.

<sup>140</sup> Gorelik, Adrián. Op. cit.

<sup>141</sup> “La autonomía que gana el mapa entre los siglos XV y XVIII supuso el progresivo borramiento de los 'itinerarios' urbanos”,

Ibid.

ciudad, los caminantes, y participar del múltiple texto urbano que ellos escriben sin poder ver, para redescubrir que, bajo los discursos que los ideologizan, proliferan los ardides y las tácticas, los 'procedimientos multiformes, resistentes, astutos, y pertinaces' que escapan al control panóptico"<sup>142</sup>. De Certeau nos invita a recorrer la ciudad con la mirada del *flaneur* como punto de fuga a la sinestesia postmoderna; plantea un retorno a la práctica citadina "liberando la enunciación peatonal de su trascripción a un plano"<sup>143</sup>, revindicando el deambular errático de los itinerarios en oposición a la visión totalizadora del mapa.

Jameson, por su parte, plantea la noción de *mapa cognoscitivo* definido como una "imagen mental aprendida del ambiente espacial y a la que puede recurrirse para resolver problemas cuando se modifican los estímulos ambientales"<sup>144</sup>. Esta sería la única alternativa posible frente a la realidad rizomática e hipertextualizada y la "clave de una cultura urbana postmoderna"<sup>145</sup>, instalándose según Gorelik, en el polo opuesto a la visión de De Certeau<sup>146</sup> pues intentaría "recuperar el sentido de pertenencia de los habitantes urbanos a través de una reconquista del sentido de lugar"<sup>147</sup>, "el trazado de mapas cognoscitivos le proporcionaría al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global"<sup>148</sup>.

Los mapas cognoscitivos emergen como representación subjetiva e individual del entramado citadino presentándose como "el reverso utópico y, a la vez, la aceptación radical de un presente urbano en el que se han desestructurado las representaciones espaciales tradicionales"<sup>149</sup>, relacionándose directamente con la noción de identidad citadina, estando esta última definida por un conjunto de características que le asignan a la ciudad una personalidad propia<sup>150</sup>. La ciudad y sus habitantes se determinan recíprocamente<sup>151</sup>, en tanto es "el carácter de los hombres que se imprime en la ciudad y el carácter de ésta va definiendo el de ellos"<sup>152</sup>. Por lo tanto el mapa cognoscitivo plantearía una noción identitaria y subjetiva de la ciudad.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Diccionario Akal de psicología. Madrid: Akal, 2004. p.162.

<sup>145</sup> Gorelik, Adrián. Op. cit.

<sup>146</sup> "así que el mapa cognitivo propuesto por Jameson [...] es lo contrario del De Certeau: ya no un intento de recuperación antropológica de aquel mundo que la tecnología moderna ha desvanecido, sino una radicalización de sus efectos." Ibid.

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> "La identidad de una ciudad consiste en un conjunto de rasgos, no meramente aparentes o formales, que le dan un aire propio que la identifica y la hace reconocer como tal." Rodríguez, Jahir. Op. cit. p.64.

<sup>151</sup> "Los ciudadanos. construyen su ciudad según sus riquezas y flaquezas, de acuerdo con sus concepciones. Pero a su vez la ciudad genera un cierto tipo de ciudadano que ha nacido y ha crecido dentro de sus calles, escuelas, colegios, universidades, plazas y casas, que la conforma." Ibid. p.64.

<sup>152</sup> Ibid. p.64.

Una primera intención de este trabajo fue vincular la figura baudelariana del *flaneur* benjaminiano a la poética lireana sobre la ciudad, la imposibilidad de este ejercicio radica en el hecho plausible que Rodrigo Lira al comenzar su recorrido citadino utiliza un mapa, cito: “Yo tenía que irme luego a comprar un plano de Santiago/ y una máquina de escribir”

El *flaneur* debe necesariamente, según la definición dada por Benjamín citada antes, deambular erráticamente por la ciudad; al no existir ese bagaje (raíz etimológica de *flaneur*) por lo desconocido, no es aplicable la noción de itinerario urbano trabajado por De Certeau, instalándose en cambio la noción clásica de la cartografía moderna. Lira no es un *flaneur* que deambula erráticamente y al azar por la ciudad, es una navegante que sabe siempre y exactamente donde está, lo que implica una intencionalidad y una conciencia plena del acto escritural: se compra un mapa y una máquina de escribir, la ciudad emerge narrada por el escritor, es una ciudad irreal recorrida a teclas de máquina de escribir y no a pie. En ese diálogo con Baudelaire Lira no podrá jamás considerarse un *flaneur*, su recorrido no es accesorio, sino plenamente consciente, desacralizando y subvirtiendo los códigos imperantes en la época.

## 6. CONCLUSIONES FINALES PARA LA CONFIGURACIÓN DE UNA MATRIZ DE SENTIDO CITADINA

Un texto funcionará siempre en un nivel denotativo y otro connotativo<sup>153</sup>, en este sentido es que explicamos la ausencia de una representación directa de las características de una ciudad moderna, por el contrario vemos una representación lárca e idílica de una ciudad premoderna, mucho más próxima a una aldea rural. Esta representación lárca emerge, tanto como repudio y, como una alternativa a la sociedad dictatorial de los años 80'.

En un estrato más profundo, ubicamos la representación denotativa, la que enmascara una alegoría social que devela los mecanismos alienantes y la polaridad social presente en la sociedad de los años 80'. La ciudad postmoderna o moderna emerge entonces como el suplemento de aquella ciudad lárca representada, lo que dará origen a un texto híbrido.

Para finalizar, comprobamos que debemos reformular la provisoria matriz de sentido esbozada en el final del cuarto capítulo de este trabajo. A la luz del estudio citadino la matriz de sentido presente en la obra de Rodriga Lira, será: "La ciudad moderna como espacio alienante y su representación denotativa y connotativa". Ya que tenemos en el nivel connotativo una ciudad lárca y, en un nivel denotativo, -en el que se ubica la matriz de sentido- una ciudad moderna que emerge como alegoría citadina a la sociedad de los años 80'

---

<sup>153</sup> "la denotación es definida por su literalidad mientras que la connotación consiste en el valor simbólico". Jofré, Manuel. *Semiótica crítica de la denotación y connotación*. En: Revista Cyber Humanitatis n°14, versión online: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx20mjofre.html>, consultada el 17 de Diciembre del 2008.